

阅读张爱玲书系之三



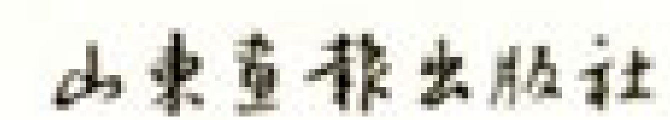


落地的麦子不死

——张爱玲与『张派』传人



王德威 著



山東畫報出版社

责任编辑／赵学玲
装帧设计／蔡立国
王　芳

本书是知名文学评论家王德威教授研究张爱玲及“张派”传人文学创作论文的精编本。作者对张爱玲的文学成就及其对20世纪中国文学发展的意义的阐述、对海内外“张派”传人谱系的梳理，对“张派”传人各类创作得失的分析，在本书中都有很好的体现。全书高屋建瓴、论述精当，令人有耳目一新之感，是具有很高学术水平的“张学”研究著作。



ISBN 7-80603-826-4
定价：15.00元



落地的麦子不死

——张爱玲与『张派』传人

◎王德威 著

山東畫報出版社

阅读张爱玲书系之三

图书在版编目(CIP)数据

落地麦子不死:张爱玲与"张派"传人/王德威著.
济南:山东画报出版社,2004.5
(阅读张爱玲丛书;3)
ISBN 7-80603-826-4

Ⅰ.落… Ⅱ.王… Ⅲ.张爱玲(1920~1995)-
文学研究 Ⅳ.Ⅰ206.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第106817号

责任编辑 赵学玲
装帧设计 蔡立国 王 芳
出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街39号 邮编250001
电 话 总编室(0531)2060055—5420
市场部(0531)2053182(传真)2906847
网 址 http://www.sdpress.com.cn
电子信箱 hbcb@sdpress.com.cn

印 刷 山东新华印刷厂临沂厂
规 格 150×228毫米
7.25印张 160千字
版 次 2004年5月第1版
印 次 2004年5月第1次印刷
印 数 1-8000
定 价 15.00元

张爱玲成了祖师奶奶(代序)

平剧圈里有张腔(张君秋),40年代风靡一时,至今仍是四大名旦以外,传唱不辍的主要腔派。小说界也有张腔,肇始者不是别人,正是张爱玲。张爱玲也崛起于40年代,凭着细腻深刻的文笔、特立独行的作风,屹立文坛50年矣。五四以来,作家以数量有限的作品,而能赢得读者持续的支持者,除鲁迅外,惟张爱玲而已。

近些年定义、描述张腔的努力,已不算少。纯就文字形式而言,张爱玲糅合了古典白话小说(如《金瓶梅》、《红楼梦》)与20世纪初西方言情说部的特色,创造了一种紧俏世故、新旧并陈的叙述方式。张是正宗的写实主义者,对物质世界的细节点滴,有着永不餍足的好奇及述说的欲望。即使她拿手的心理描写,也多半藉着与物质世界的平行类比而凸显出来。张爱玲是写明喻(simile)的高手,这与她对现实枝节的关注,必有关联。她写拣穿继母剩下的黯红棉袍,碎牛肉色,就"像"浑身生了冻疮(《穿》);民国的遗老遗少,"像"酒精缸泡着孩尸(《花凋》)。她的文字和意象拒绝作为微言大义的隐喻替身,而自要求存在的地盘。由此产生的意义"参差对照"效果,果然常让人

触目惊心。

这里所谓的“参差对照”,源出于张爱玲对颜色调和的看法。她的美学反对浮浅的(颜色、意象)和谐,强调对照。“红与绿的对照,有一种可喜的刺激性。”可是“太直率的对照,大红大绿……缺少回味”。因此张从古人的例子里,看到了参差的对照:“比如宝蓝配苹果绿,松花配大红,葱绿配桃红。”[1]她善于经营的那种婉妙复杂的调合,代表一种不按牌理出牌的机智,一种“因为看过,所以懂得”的世故,自是张腔的精髓。

但张爱玲小说的魅力,不只出于修辞造境上的特色,也来自于她写作的姿态,以及烘托或打压这一姿态的历史文化情境。她所谓“参差对照”的美学,其实也代表了她观察世路人情的结论。在宣传文学狂飙的年代里,张爱玲反其道而行。她摒弃了忠奸立判的道德主义,专事“张望”周遭“不彻底”的善恶风景。她从浮华颓靡的情爱游戏里,看到人间男女素朴原始的挣扎与渴望;她从庸儒猥琐的市井人生中,找寻闪烁不定的道德启悟契机。蔡美丽教授曾谓张爱玲以“庸俗”反当代,正是一针见血之见[2]。不仅此也,张爱玲更有名言:“清坚决绝的宇宙观,不论是政治上的还是哲学上的,总未免使人嫌烦。”[3]“人生的所谓‘生趣’,全在那些不相干的事。”这一对“生趣”的强烈关注,是“人的神性,也可以说是妇人性”[4]。张爱玲是中国女性主义的另一声音,由此可见一斑。

私淑张腔的作家,多能各取所需、各显所能。女作家如施叔青、朱天文、朱天心、钟晓阳、苏伟贞、袁琼琼,甚至三毛,男作家如白先勇、郭强生、林俊颖、林裕翼等,都有值得追溯的因缘关系。施叔青与白先勇是60年代的张派重要传人。施写在欲望与疯狂边缘煎熬的女性经验,缤纷却阴森的洋场即景,活脱是《金锁记》及《倾城之恋》的延伸。白写凋零虚脱的世家,繁华散尽后的欢场,一片怀旧气息,为张荒芜的末世观,作为了有力注脚。钟晓阳曾以《停车暂借问》一作,

成为70年代张腔新秀。她与同时期先后出道的蒋晓云、朱天文、朱天心等人都擅写曲折婉转的人际关系。尺寸天地,尽得风流。而张腔中一些商标式的俏皮话及修辞法,也在这几位作家手中,发扬光大。但张爱玲也成为钟、朱等人的负担。近几年来,除了迹近退隐的蒋晓云,另外三人锐意求变,令人眼界一新。如果仍要从张派传统来看,钟晓阳强化了张古典风俗剧式的笔法,朱天文则把张的颓废及世纪末风情,推向极端。而在朱天心最好的小说与散文中,我们看见张的泼辣与讽刺。袁琼琼发挥了张爱玲作品中较不为人注意的黑色喜剧气氛,嘲人自嘲之余,有时更能赋予其荒谬向度。苏伟贞传播张家"鬼"话,凄清冷艳,则不作第二人想。这几年新起的男作家如郭强生、林俊颖、林裕翼等,也看得出张门风采。郭对人间风情的观照,林对苍茫世路的感叹,师承有自,各擅胜场。而林裕翼更以《我爱张爱玲》等作,游戏于张的作品内外,以后设小说的方式,解构张爱玲神话。

但张腔既为腔,更有其装致造作的一面,一种戏剧化的自得与自娱。对这一点张爱玲颇有自知之明。"生活的戏剧化是不健康的",[5]但张爱玲却明知故犯,而且乐在其中。在她众多的追随者中,惟有三毛把这作戏一面的张爱玲风格,身体力行。但三毛学得了张爱玲的天真,却失却了张的狎暱;铺陈了张的自恋,而了无张的警醒。易入梦而不易(也不愿)惊梦,三毛的修为火候未够,到底使她成为滚滚红尘下的牺牲。

60年代初夏志清教授首将张爱玲写入中国小说史内,可谓奠定了张学研究的基础。其后的张迷如水晶、唐文标、陈炳良、郑树森、陈子善等都有重要发现。张爱玲本人传奇的生涯、神秘的行止,更使整个研究愈发的有看头。相对于前些年大陆学界神话鲁迅之举,张爱玲的旋风在台港似更多了一份自发式的亲切感。但如前所述,张爱玲现象,毕竟有其历史因缘。"这时代,旧的东西在崩坏,新的在滋长中。但在时代的高潮来到前,斩钉截铁的事物不过是例外。"[6]是的,

"时代的高潮"还没到来,或来了又悄悄退潮,或永不到来。在历史的夹缝中读张爱玲,我们的"回忆与现实之间时时发现尴尬的不和谐,因而产生了郑重而轻微的骚动,认真而未有名目的斗争。"[7]这"郑重而轻微"的骚动,"认真而未有名目"的斗争,或正点出张爱玲现象本身的历史意义吧。

注释:

[1]张爱玲《童言无忌》,《流言》(台北:皇冠出版社,1988),13页。

[2]蔡美丽《张爱玲以庸俗反当代》,陈幸蕙编《七七年文学批评选》(台北:尔雅出版社,1989),152页。

[3]张爱玲《烬余录》,《流言》,42页。

[4]张爱玲《自己的文章》,《流言》,20页。

[5]张爱玲《童言无忌》,《流言》,14页。

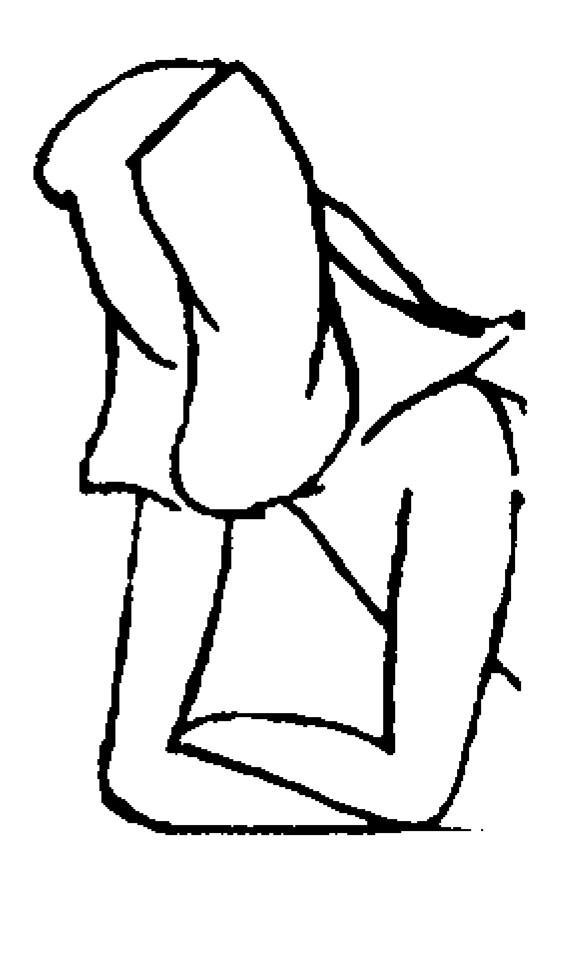
[6]张爱玲《自己的文章》,《流言》,21页。

[7] 同上。

目　录

第一辑

张爱玲，再生缘



此怨绵绵无绝期
——从《金锁记》到《怨女》

上个世纪五六十年代，张爱玲曾经以英文创作过三部小说，并且先后翻译为中文发表。《秧歌》(Rice Sprout Song,1955)及《赤地之恋》(Naked Earth,1957)为张爱玲1952至1957年滞港时，应美国新闻处之请而作，《怨女》(The Rouge of the North)则迟至1967年在英国推出。尽管张对人性的弱点及意识形态的狂纵，颇有发人深省的描绘，明火执杖的写作政治小说毕竟不是她的所长。如果彼时她能有更多的选择余地，她未必会将《秧歌》或《赤地之恋》式的题材，作为创作优先考虑的对象。

张爱玲于1955年离港赴美，希望能以英语创作在异乡再露头角。而《怨女》是她多年努力后的结果。与《秧歌》及《赤地之恋》相较，《怨女》更让我们联想到上海时代，张爱玲之所以为张爱玲的风采。这部小说将焦点自国再转回到家；远离夏志清所谓的“感时忧国”的正统[1]，《怨女》挖掘了老中国的阴暗面，实在动人心弦。

《怨女》的故事以女子银娣的一生为主线，叙述她如何自一个娇嗔不群的少女，变成一个恶毒尖诮的怨妇。随着银娣的堕落，我们

也看到她嫁入的那个大家族逐步崩落瓦解，而晚清至抗战期间的历史动荡，则构成了故事的背景。张仔细点染一个末代世家的淫逸与败德，几乎像场颓废庆典。银娣被这样的环境所摧毁，但何其反讽的是，这一环境是她当初“自愿”加入的。她以她的青春美貌作为晋身富宅豪门的赌注，却没料到她所嫁的夫婿佝偻畸形，双目失明。再回首已是百年身，晚年的银娣嚣张乖戾，守她的儿子及一幢鬼宅似的老房子，在鸦片烟雾中度着绵绵无尽的余生。

如果《怨女》的情节听来似曾相识，这是因为除了部分人物及情景的更动外，小说简直就是张早年杰作《金锁记》（1943）的翻版。《金锁记》使张一夕成名，后来便亲自译成英文。同样的，60年代张爱玲以英文创作《怨女》后，又把它译回中文。当1967年英文版《怨女》在英国出书时，中文版的《怨女》已在台港连载，风行一时了[2]。张爱玲中英文造诣俱佳，是众所皆知的事实[3]。但她对《金锁记》到《怨女》这一系列作品，显然情有独钟。在24年里，她用两种语言，把同样的故事写了四次。

1967年是张爱玲后半生事业及生活的转捩点。这年秋天，她第二任丈夫赖雅（Ferdinand Reyher，1897—1967）在缠绵病榻多年后，终于去世。两人自1956年结婚以来，经济情况一直十分拮据，张多半时候其实是家庭收入的主要来源。如前所述，张在港时曾写过两本英文小说，但未成气候。多年之后她卷土重来，《怨女》成为她打入英美市场的最后希望。寄托之深，可以想见。

但《怨女》的出版正逢张丧偶前后的时日，更遗憾的，此书的书评及市场反应极其冷淡。相形之下，中文版的《怨女》在台港却颇受读者欢迎，不只为“张爱玲热”加温，更奠定以后数十年张派小说的影响。经此一役，张爱玲放弃了成为英语作家的期望，转而专注（数量虽亦不多的）中文写作。1969年，经由友人安排，她转往柏克莱加州大学的中国研究中心任职。两年之后，她离职南下洛杉矶，从此展

开她生命最后25年的自我放逐生涯。

一

从《金锁记》到《怨女》，从中文到英文，张爱玲为什么不断写着同一个故事？我们也许可以从客观条件中找到解释。由于前此的两本英文小说都不成功，张亟需写出一部有突破性的作品，好建立口碑。像《金锁记》般的题材或许提供了最佳机会：故事所包罗的东方色彩、家族传奇、女性人物等，对西方读者应当都是“卖点”。除此，回顾多年前《金锁记》在上海滩造成的轰动，张也必定希望如法炮制，再赢得西方读者的青睐。这一想法或因夏志清《中国现代小说史》(1971)在美出版更获肯定。在这本专论中，夏推崇张不世出的天才，更赞誉《金锁记》为中国文学仅见的中篇杰作[4]。

但这些臆测之外，应该还有更切身的原因，驱使张爱玲重复自己，并视翻译与重写为艺术上的必然。我们可以想像离开上海——她创作灵感的泉源——多年后，张也许是想藉不断书写老上海，来救赎她日益模糊的记忆。上海的街头巷尾，亭子间石库门、中西夹杂的风情、日夜喧嚷的市声、节庆仪式、青楼文化，混合麻油味儿、药草味儿，及鸦片烟香的没落家族……都一一化为《怨女》的背景。最重要的，银娣的冒险是个上海小女人的冒险。张爱玲写银娣，兼亦写出她所爱的城市——上海——的兴盛与沧桑。

或从深层心理分析学的角度，我们可以推敲张爱玲一再“重写”的冲动，在于为她的始原创伤(trauma)，找寻自圆其说的解释。《金锁记》或《怨女》的四个中英文版本因此不妨代表她“家庭罗曼史”(family romance)的种种说法，每一种说法都显出她与过去经验角力的痕迹。比方说，《怨女》中的那个没落世家姚府，就很容易让我们联想到张自己的家世。张不务正业、耽于鸦片妓女的父亲，

懦弱无能的弟弟，远走高飞的母亲，邪恶无行的继母，似乎都为她的小说人物提供了现成原型，更不提张少年被父亲幽禁，几乎丧命的经验。张藉文本来铭刻生命的创伤，将被压抑的欲望与恐惧改头换面，重现字里行间。如此这般，《怨女》等作简直可以作为心理分析的教材了。

但我的关怀并不仅止于此。文学世界千变万化，不必总为作家个人生命起伏的摹本。我们可以将《金锁记》与《怨女》并列，找出张爱玲一再叙之述之的执念。但更有意义的是如何在看来雷同的作品中，找出不同，并以此推衍张“重复”自己的因由。换句话说，张藉小说铺陈她过往生命的“情节主线”（master plot）时，也同时让这一主线分歧化、复杂化，因此颠覆了主线。而线的重写不只以中文，也以英文进行，使得问题更为复杂。她仿佛不能再信任她的母语，切切的要找出一个替代的声音——在她而言，英语——好一吐块垒。她与她生存环境的隔膜既已如此，在传达、翻译人我关系的（不）可能性时，异国语言因此未必亚于母语。如果说写实/模拟主义是20世纪上半段中国小说的主要模式，张爱玲的重写、跨语系翻译的作法，已隐向写实主义一对一式重现本真、直言无碍的写作信念，投下变数。这一写作姿态也凸显张爱玲独特的女性创作立场，下文当再论及。

《金锁记》叙述主人翁曹七巧一生坎坷的命运，还有她中年之后日趋疯狂的行径。小说显现传统家族制度对女性的箝制，而张爱玲的白描功夫确为写实主义技法作了最佳示范。鲁迅的狂人（《狂人日记》）以次，曹七巧大概是中国现代小说最著名的“女”狂人了。礼教吃人的控诉在女性的身上演出，尤其令人触目惊心。无怪夏志清教授将这一小说誉为“中国文学史上最伟大的中篇”[5]。

乍看之下，《怨女》的情节与《金锁记》若合符节。仔细读来，我们发觉银娣虽如七巧一样是封建家族的牺牲，但她的个性远不如七

巧极端。《金锁记》受到篇幅限制,仅就七巧生命中的几个时刻着墨,《怨女》则循着银娣的每个转折及堕落,细作描绘。结果是《怨女》一书充满了琐碎的细节。这些细节冲淡了故事的尖锐性,使各个角色少了扣人心弦的特色——却也使他(她)们显得较为人性化。《金锁记》中七巧与三少爷季泽的恋情,仅有数场冲突高潮。但《怨女》里的银娣不仅对三少爷夜半唱曲传情,还差点与他在庙里发生奸情。事后银娣又羞又怕,企图自杀,又被救了回来。七巧后半生亲手毁了儿子及女儿的前途,晚年的她缠绵鸦片烟榻,偶尔警醒到自己一生的恐怖与徒然,为之低回不已。像七巧一样,银娣摆弄儿子的婚姻,逼死了媳妇,听任儿子与丫鬟成其好事。何其反讽的是,她最后却与庸碌嘈杂的儿孙辈共聚一堂,一点清静也没有。

夏志清视曹七巧为环境的牺牲,一步一步被逼向疯狂。这一论点也适用于银娣。但评者也已指出银娣缺乏七巧炽烈的复仇欲望及过人的精力,这些都是使七巧成为现代小说中最可恶的母亲的要素[6]。相形之下,银娣的角色塑造似乎不如七巧有力成功。张爱玲对此或要不以为然。她的立场与她俩人的写实观颇有关联。在有名的散文《自己的文章》,她写道:

> 极端病态与极端觉悟的人究竟不多。时代是这么沉重,不容那么容易就大彻大悟。这些年来,人类到底也这么生活了下来,可见疯狂是疯狂,还是有分寸的。所以我的小说里,除了《金锁记》里的曹七巧,全是些不彻底的人物。他们不是英雄,他们可是这时代的广大的负荷者……他们没有悲壮,只有苍凉。[7]

张写此文的目的,是对那些攻击她"不能'反映'时代精神"的评者,提出反驳。到了40年代,写实主义已日益僵化为意识形态的标

签。如张所言，这类述作强调高蹈的文学理想，并处处与政治实践挂钩。张却认为写实主义的精髓不在标榜英雄人物、史诗题材，而在于探勘英雄主义后的人性弱点、史诗视野下的家常琐事。“参差对照”既是她追求的修辞风格，也是她的创作哲学。

由是观之，《金锁记》的七巧那样决绝乖戾，其实是张爱玲人像画廊中的例外。反倒是银娣，陷身于不清不楚的生命情境，才真正演出了人生的脆弱与寒凉。或有识者对这一看法不以为然。但我的重点是强调在七巧的阴鸷及银娣的怨怼间，仍存有相当大的感情空间，而张爱玲花了近20年的时间试图定义这一空间，终把七巧所内蕴的悲剧潜能化为银娣所代表的荒凉境遇。

但张的实验不止于此。如果现代中国的写实/现实主义总是讲求纯粹且惟一的反映、摹拟论，张的（重复）写作手法——以双语四写同一题材——其实已隐含了对写实主义的一种批判。张细腻的白描技巧，一向被视为写实的典范。我却以为她的成就不在于“惟妙惟肖”这类的赞美，而在于她展现又一种“反”写实的层次。想想张的自述：

> 这时代，旧的东西在崩坏，新的在滋长中。但在时代的高潮来到之前，斩钉截铁的事物不过是例外。人是生活于一个时代里，可是这时代却在影子似的沉没下去……为了要证实自己的存在，抓住一点真实的，最基本的东西，不能不求助于古老的记忆，人类在一切时代之中生活过的记忆，这比瞭望将来要更明晰、亲切。[8]

换句话说，当历史已然崩解，现实四分五裂，任何要在历史废墟中建立现实真相的努力，注定要丧失其合法及合理性。作家（如张爱玲者）的因应之道，不是与现实作硬碰硬的接触，甚或开立未来的预

言，而是托身于“古老的记忆”。当同辈作家大谈历史进程的必然与应然时，惟独张爱玲求助于不由自主的回忆，而她有意识的重复（重写），也成为对现实经验不可逆性的挑战。

德勒兹 (Gilles Deleuze) 曾经区分两种文学再现 (representation) 的方式。“第一种是原封不动的拷贝现实，视现实为圣像。相对于此，第二种视世界为海市蜃楼，将其作幻影般呈现。”[9]大部分读者对张爱玲在摹拟写实方面的造诣，也就是德勒兹所谓的第一种再现方法，都能欣赏。我独认为张爱玲与众不同处，在于她发掘了第二种的虚拟写实的世界。她告诉我们，我们居之不疑、信以为真的世界其实早已是幻象罗列，任何写真还原的作为总是产生一连串买空卖空的文字交易。她嗜写鬼气森森的人物，似乎提醒我们生命其实是阴阳虚实难分。更重要的，张的风格总透露对“不能或忘的”或“难以再现”的事物，一种徒然的追求。很吊诡的，这使她对现实景物的爱恋依偎，反而更变本加厉。用她自己的话说：

> 于是(人)对于周围的现实发生一种奇异的感觉，疑心这是个荒唐的、古代的世界，阴暗而明亮的。回忆与现实之间时时发现尴尬的不和谐，因而产生了郑重而轻微的骚动，认真而未有名目的斗争。[10]

是在这一角度下，张爱玲藉《怨女》重写《金锁记》才更耐人深思。这两部作品及其英译互为因果始末，也因此创造了多重路线，引领我们进入张爱玲的多重“现实”天地。本雅明 (Walter Benjamin) 有言：“对一位凭记忆写作的作者，要紧的不是他经历了什么，而是他如何组织他的记忆。”[11]从40到60年代，绝大部分的中国作家随着意识形态狂飙起舞，义无反顾的为中国现实造像，并对中国的未来言之凿凿。张爱玲反其道而行。回归过去，“重复”自己，一再拆解

记忆，重新拼凑。五四的主流文学高唱启蒙革命，何等清明激越，张爱玲的作品却阴森森的鬼影幢幢。她对现实的独特看法终于付诸自身的实践，成为后半生的功课。60年代中，张爱玲致力重写《金锁记》为《怨女》时，她其实已不自觉的加入世界文学的"重写"、"回忆"传统，像是写《梦浮桥》的谷崎润一郎、写《追忆似水年华》的普鲁斯特，还有，写《红楼梦》的曹雪芹。

二

尽管《怨女》对乱世浮生以及上海风华多所描绘，张爱玲最花心思的部分，当然还是中国女性在传统家庭制度中的处境。故事一开始，"麻油西施"银娣决心排挡一切为自己的婚事找出路。银娣父母双亡，寄居兄嫂家，有她不得不自作主张的苦衷。她与对门药铺的小刘互生情愫，却早警觉就算两人成其好事，摆在前头的人生却并不乐观。这是为什么当姚府的媒人上门，银娣几经思考，终于作了最现实的决定：她不甘心吃一辈子苦。她万未料到所嫁的丈夫畸形多病，双目全盲，根本是个活死人。姚家的颓败保守更不在话下。银娣事与愿违，她在姚家的卑下地位、惨淡的婚姻生活、没有结果的偷情、盛年守寡……使她的后半生一无是处。

女性主义读者可能会视《怨女》为一保守的作品，因为它暴露中国妇女的怨苦之余，并未探求解决之道。比起同辈或稍早的女作家如丁玲与萧红，张显然无意为她的女性提供任何"正面"出路。而银娣的所作所为，也不能赢得我们全然的同情。银娣心思细密，嫁入姚家有她自己的算盘；她为自己的前途作了选择。中年以后的银娣虽已吃足了苦头，却竟然决定恪守传统——那毁了她自己幸福的传统——操纵她的儿子及媳妇，使他（她）们绝难翻身。她投靠一个让自己从被害者成为施虐者的制度。用鲁迅的意象，自己作了人吃人

盛宴的俎上肉后，银娣自己也有了吃人的欲望了。

银娣身陷这一邪恶的传统圈套，难以自拔，因此（对女性主义者）不妨看作是个反面教材；她证明男性社会机制对女性的压迫利用，无孔不入。但仔细读来，我们却可能别有所见。张爱玲也许不是时下"正确"定义里的女性主义者，但在《怨女》中，她从未停止对女性命运的严肃思考。对张而言，银娣的悲剧应不在于她接受命运的摆弄，而在于她始终企图超越她所受的束缚。她生就泼辣心性，不甘就此一生，总想能逃出环境的限制。她嫁入姚家，攀上高枝，简直就是自然主义小说主角的写照。但饶是她机关算尽，银娣没能逃出命运之轮的掌握。更进一步，张有意暗示，不论是嫁入姚家或与药铺小刘成婚，银娣的选择其实是个虚假的选择。晚年的银娣幻想当初跟了小刘，往后一生的日子将会多么不同。但我们一开始就知道银娣没选择的那条路，不过是通向其他形式的坎坷与挫折罢了。

批评者也可指称银娣是个弱者，轻易屈从于社会的压力，害人害己。张爱玲却明白挣脱礼教藩篱的新女性固然可敬，但放眼社会，毕竟绝大多数的女性既乏独立生存技巧与资源，难以改变她们的命运。而这些女性的遭遇不也值得重视？我们可以想像，当银娣最终加入礼教吃人的行列，她所经过的挣扎，未必亚于一个新女性冲破网罗的壮举。银娣的出身及背景原就低人一等；她苦涩的"成就"让我们意识到：在一个传统社会中作个新女性不容易，但在一个已经迈向现代化的社会中故步自封，坚持作个旧女性，不也需要相当的勇气？当银娣的亲友都已经"文明"起来，惟有她择善（恶）固执，不愿就范。她不近情理的保守作风已带有些狂热偏执的气味。可是比起当时不顾一切，惟"新"是尚的革命女性，两者的激烈性竟可能不相上下。银娣的行径让我们想起明代话本中那些奇女子；她们厉行妇德，为贞烈而贞烈，已迹近荒谬主义式的坚持。她们令我们刮目或侧目相看，不是因为她们的激进，而是因为她们的保守[12]。

银娣的故事蕴藏张爱玲独特的女性主义立场。这一立场也许望之无足甚观，但却可让我们重新省思，传统女性在被压制的前提下，是否仍有主动的力量？张当然视银娣为传统女性堕落的表征，但她并不因此就推论出一种女性“受难学”。无辜受苦不一定就自动转化为德行，女性卑屈的地位未必就得翻案成高贵的象征。银娣的故事告诉我们只要有机会，女性可以和男性一样行凶使坏；女性也可以有能力压迫男性，甚或女性自家人。如果没有女性的参与、实践及监控，男性中心的封建制度哪里能够得逞？于是张在《谈女人》一文中写道：

> 女人的活动范围有限，所以完美的女人比完美的男人更完美。同时，一个坏女人往往比一个坏男人坏得更彻底。一个恶毒的女人就恶得无孔不入。[13]

识者当然可以反驳，银娣这样的女子就是因为被男性社会“收编”，才成为其共谋，而她为此付出了极大代价。张爱玲果若有知，也一定会同意此说。但她可能会追加一点：正因为她太了解女性的不利位置，她才有必要同情那些能活过男权控制下的女子——不论她们的求存之道是如何的不择手段。姚家的大家长是姚老太太。看看她控制家里男丁的手腕，我们这才恍然银娣的能耐比起来还差了一大截。通过与男权共谋的阴谋，这些女性攫取了权力，并以其人之道还治其人之身。换句话说，银娣的浮沉暗示了女性如果不如男性一样自私、残酷或精力充沛，又怎能挺过数千年的男权专制，甚至不时压迫那些压迫她们的男人？更不提有能力揭起当前风起云涌的女性主义运动了。张爱玲不说过：“几千年来女人始终处于教化之外，焉知她们不在那里培养元气，徐图大举？”[14]银娣的堕落使人触目心惊，但却显示了女性惊人强劲的力量；凭着这股力量，在另一时空

中，女人才能有了翻身作主的机会。

无可讳言的，张爱玲的女性主义观沾染了马基雅维利（Machiavelli）式的权术色彩，因此未必适合今天女性主义者为传统女性所打造的形象。五四后的人道主义者或当代部分激进女性主义者会觉得张笔下的女性"不够"脆弱无助，因此不足以"象征"她们的弱者境遇。但这也许正是张爱玲不以为然之处。她的小说与散文已一再言明她的女性是现实狡猾的求生存者，而不是用来祭祀的活牌位。在男与女的战争中，没有一方可以自我撇清，也没有一方可以全身而退。与银娣一起活向生命暗角的还有一群男人，结局都好不到哪里去。银娣的先生四肢不全，形同行尸走肉。她的小叔三爷年轻时是风流的败家子，年老了靠两个妓女从良的姨太太苟延残喘。银娣的独子被母亲调教得庸懦无能。银娣既是受害者也是加害者，既有无限弱点又强悍顽固。藉着这一人物，张爱玲早早把性别政治复杂化，以她自己最犬儒的方式写出女性的权力与欲望。

三

不论以上女性主义式的辩证多么曲折，我们必须认知银娣绝不是个快乐的女人，她苦闷扭曲的感情状态是张爱玲最要探究的焦点。《怨女》的"怨"字对读者应有丰富的含义，因为它除了指涉一种郁闷幽愤的情绪外，也是中国古典诗词传统中重要的母题之一，常与女性的造型连为一气。银娣的故事因此不是她一个人的故事，而可延伸至千万女性的遭遇。相对于男性化的"怒"或"愤"，张爱玲看出女性的"怨"是种小火慢炖式的煎熬；由于没有适当发泄的管道，女性的"怨"常指向自我，使自己成为最大的受害者。终其一生，银娣不断为她的怨找出路——嫁个有钱的夫家，与小叔子暗通款曲，争取家族遗产，驯养听话的儿子，甚至上吊自杀。何其可"怨"

的是，她每一步自求解脱之道只招致更多的空虚与愤恚；她陷在一个闷葫芦式的循环中，难有救赎。

从事心理分析的评者很可以在银娣的一生中，找到话题：从慢性忧郁症、歇斯底里症、怨怼 (resentment) 到忧伤 (melancholia) 不一而足。在这些诊测中，克莉斯缇娃 (Kristeva) 的“不堪” (abjection) 也许仍值得一提[15]。“不堪”指的是身心的厌恶及反动症候群，肇因于主体无法承受、超越来自外界的冲击，这一冲击常与生理现象如食物、废弃物及性别连锁在一起。(父系权威) 的符号象征系统讲求意指与意符的“理性”连锁，“不堪”的主体则在“门槛” (threshold) 经验中体会到另类的模糊经验。所谓的“门槛”常由身体的孔道来显现，这些孔道模糊了内外、爱憎、生死的界限。有心人当然可循此继续追踪克氏理论。我的重点是“不堪论”如何描写了女性欲望与失望、越界与反挫交接时，那种暧昧抑郁的生存经验[16]。我以为银娣正是站在这一“门槛”位置上，将自己的 (性及社会) 身分找出口，结果却进退失据。她当年要自己选个有头有脸夫家，却与一个病包结成连理；年轻时芳心难奈寂寞，年老了又绝对见不得儿子与媳妇鱼水和谐。她求爱不遂想要自尽，但到头来比其他角色都活得长久。在生命的可能与不可能间，银娣屡起屡仆，但总是事与愿违；她越想突破，却总是重复挫折。

银娣的一生也许就这样不了了之，但作为作者，张爱玲却知道有些改变还是发生了。银娣在她的世界里有苦难言，含怨以终，但张爱玲却至少能代她解释她的苦为什么不能说出来。如评者所言，在疆界被逾越，或统合的现象被打碎时，“不堪”的状态“随即出现”[17]。比照上述的“门槛论”，《怨女》的开场与结尾就更有看头。小说开场时，年轻的银娣一晚正待就寝，突然听到不断的敲门声，有人呼唤“小姐！小姐”。这人是谁？半夜门外有什么事？银娣该把门开开么？银娣必须决定怎么应付突如其来的上门者？仿佛在

那一刹那,她毫无准备的就被推向生命的“门槛”。这敲门的一景又出现在故事结尾银娣晚年的回忆中。这一“回旋”式“重复”的场景就像迟来的灵光显现(epiphany)一样,终于使银娣有了后见之明。张爱玲也许有意将敲门的象征推而广之,用之表现生命中任何一闪即过的意义契机。但另一方面如前所述,不论她所经过的挫折,银娣其实不过重复太多她前辈的故事。故事开始的敲门声也许没有任何意义,只不过是千百年来触动女性心扉的空洞回音吧。

藉着不同形式与语言重述一位女性不堪的际遇,张似乎以小说重演那夤夜敲门的行动;她要打开银娣的天地,观察女性曾被迫所作的选择及后果。也是在这一层次,克莉丝缇娃的理论显得特别有意思。如果语言是男性象征系统诠释世界的符号,女性只能以外缘的、游移的力量申述一己的语意地位。这一力量不断搅扰(男性)象征体系,随时遭受被抹消或驱逐的威胁;不堪的感觉因此而起。由是观之,女性写作总是个不稳定而且权宜的举动,需要与(男性)象征不断协调、对话、重新铭刻。

内蕴其中的紧张性,最能由《怨女》的高潮之一——银娣与三爷的幽会——来表达。小说中银娣随家人到庙里为过世的姚老爷子作法会。怀抱着新生婴儿,她走进了偏院,迎面矗立一口大香炉:

> 院心有一座大铁香炉,安在白石座子上。香炉上刻着一行行蚂蚁大的字,都是捐造香炉的施主,“陈王氏,吴赵氏,许李氏,吴何氏,冯陈氏……”都是故意叫人记不得的名字,密密的排成大队,看着使人透不过气来。这都是做好事的女人,把希望寄托在来世的女人。要是仔细看,也许会发现她自己的名字,已经牢铸在这里,铁打的。也许已经看见了,自己不认识。[18]

这是一场关键戏，因为随后三爷就突然出现。在这个当儿，银娣是屈从小叔子的情挑，红杏出墙好呢？还是效法名姓铸在香炉上的那些女子，清心寡欲，有朝一日，捐足香火名留后世呢？银娣选择了前者；她随三爷进了后殿，把婴儿扔在蒲团上，准备就范。但三爷把银娣撩拨得春心荡漾后，又猛的紧急煞车。一场偷情就此打住。银娣既羞且怕，回府后打算上吊，却被救下，救她的是最使她活不下去的人——她的丈夫。

我们可以想像庙里铜香炉所镌的每个名字背后，都有一段不足为外人道也的“怨女”故事；而每有一个女性能名留香炉，就有千百女性的生涯已被遗忘湮没。但即使上得了香炉的女子，也都只冠夫姓，连个名字都没有。银娣看着香炉，几乎觉得可以发现自己的名字。但随之而来的情景把香炉所带来的绝欲弃俗的意象，摧毁殆尽。我指的不只是她与三爷的偷情而已，因为寓意太明显了，而是银娣在一切发生过后的漫漫生涯。年轻时候的她几度想不顾礼法，寻求生路，但日后她奉（男性中心的）家法礼教之名，日益偏激狂热。或许这正是所有“怨女”要名留于世的代价？

这使我们想到香炉所打造的不是功德而是积怨，不是信仰而是辛酸。更进一步，银娣或是其他的女施主也好，既非传统男性社会的共谋，亦非三贞九烈的殉道者。银娣几番出轨，老来全遮盖下来。其他的女性是否也是如此呢？怨女的生涯把她们训练得“看起来”清操傲雪，骨子里的清白与否全是另一回事。男性社会传统对她们歌之颂之的时候，怨女们未尝不幽幽苦笑着呢！

张爱玲游走在“怨女”的种种道德、情欲的尺度间，因而对女性的权力作了极不同的辩证。在描写七巧或银娣的同时，她对五四新女性论述已然投入变数。相对于家国想像，她看到女性无家弃国的孤绝（nation vs. alienation）；相对于人性至上的口号，她点明女性不能化约为人性（humanity vs. femininity）。相对于革命的憧憬，她

写出革命“内卷”轮回化的可能（revolution vs. involution）。最后，相对于铸在香炉上，预备流传百世的铁画银钩，张的叙事化金玉之声为似水流言。她为自己的散文集命名《流言》，岂是偶然？

四

我们现在可以再回到篇首的话题，重新参看从《金锁记》到《怨女》一系列回忆与重复、逾越与翻译的叙事。银娣、七巧和她们千百个前身的故事，有助于张爱玲重组自身及其他女性散落的记忆。而在叙述鬼魅也似的怨女情怀之余，她瓦解了男性写实主义的迷思。翻译虽是跨越语言疆界、表情达意的手段，它传达意义却同时也阻碍意义的旅行。

想想张爱玲自己的背景：极老派的父亲和极西化的母亲，双语及跨文化的教育，还有拒绝向简单化的国族主义表态的立场。我们不禁要说“翻译”是她生活的条件，也是她因应世事的手法，更不提曾是她谋生的技能了。翻译未必是把原文、父系、祖国、真理的意义发扬光大，反是承认其暧昧幽微的特质。折冲于语言、文化、性别、时间的领域间，张爱玲能够藉翻译发现一处“阴暗而明亮”的所在，“回忆与现实之间……发现尴尬的不和谐，因而产生了郑重而轻微的骚动，认真而未有名目的斗争。”是在这一领域，《金锁记》到《怨女》的四个版本以不同的面貌，刻画中国女子的过去与未来。

60年代，当早期妇女文学先锋丁玲在政争中败下阵来，被发配到北大荒劳改，销声匿迹时，张爱玲选择了自我放逐。虽然远离中国，她未尝忘情创作。而当1966年文革发生，以更尖锐的口气号召破旧立新时，张却幽幽的退向古中国的世界。撰写《怨女》的日子里，她想必神游小说世界，浸淫在“古老的记忆”中。托身异乡，《怨女》这样的小说成为她想像力的最后归宿。她也以最迂回的方式，批判

了故国的艺文喧嚣。《怨女》是一本旧作新编，但以绝大多数的崭新作品都能洞察新时代的旧病根。

在中国的文坛上，张爱玲一向自外于主流的文学及性别政治传统，而且对此也不无一点犬儒的自得。但飘流在国外这些年，她或尝也有“不堪”回着的时刻吧？60年代，张爱玲与她的丈夫赖雅居无定所，从一处搬到另一处，而张仍坚持她的最后一线希望，想以英文创作打入西方书市。与此同时，她的“中国梦”已经日益褪色了。我们不禁要问，她可曾莞尔失神，想到她的小说故事早已渗入她的生活经验，写作《怨女》的她自己已俨然成为了怨女了？

注释：

[1]C.T.Hsia (夏志清),"Obseession with China,The Moral Burden of Modern Chinese Fiction,"in A History of Modern Chinese Fiction (New Haven,Yale UP,1971),pp,533~554.)

[2]《怨女》的英文原稿名为Pink Tears，于1958年即可能作出，为张于MacDowell写作营的作品。见司马新《张爱玲与赖雅》(台北：大地出版社，1996)，81、98、126、138页。

[3]除了将《怨女》由英文版改为中文外，张于60年代末并将两本小说《十八春》(1949)及《小艾》(1951)改写。这两部作品初次发表时受制于意识形态的压力，一直是张耿耿于怀的事。

[4]Hsia,pp.398~407。

[5]同上,P.398。

[6]见如胡辛的《最后的贵族》(台北：国际村文库书店，1955)442~449页。

[7]张爱玲《自己的文章》,《流言》，收于《张爱玲全集》(台北：皇冠出版社，1995)，19页。以下张爱玲作品页数，皆引自本全集。

[8]同上，19~20页。

[9]Cilles Deleuze,Logique du sens,quoted from J.Hillis Miller,Fiction and Repetition (Cambridge,Mass:Harvard UP,1982),p.4

[10]张爱玲《自己的文章》，20页。

[11]Walter Benjamin,Illuminations,trans.Harry Zohn(N.Y.:Schocken,1969),p.202.

[12]有关明小说中个人意志与社会礼教的冲突,见C.T.Hsia,"Society and Self in the Chinese Short Story,"in The Classic Chinese Novel (N.Y.:Columbia UP,1968),pp,299-322。

[13]张爱玲《谈女人》,《流言》,88页。

[14]同上,87页。

[15]Julia Kristeva,Powers of Horror:An Essay on Abjection,trans.Leon S.Roudiez(N.Y.:Columbia UP,1982),pp.3~4.

[16]Robert Newman,Transgressions of Reading(Durham:Duke UP,1993),p.141.

[17]同上。

[18]张爱玲《怨女》,84页。

张爱玲，再生缘
——重复、回旋与衍生的叙事学

1961年夏志清教授于《中国现代小说史》中以专章讨论张爱玲，誉之为20世纪中国最重要的作家之一。沦陷时期的才女经过十余年韬光养晦，因此重见天日。60年代以来，张爱玲在香港及海外的声势持续增涨；时至80年代中期，她更以"出土文物"姿态，在大陆由黑翻红。1995年9月张悄然去逝，引起的轰动效应，更是变本加厉，文集传记、论文会议层出不穷；"华丽"加"苍凉"，"对照"与"参差"，种种张派警句金言成了学界的口头禅。在一片"时代在破坏中，还有更大的破坏要来"声中，"张学"已然建立。

张爱玲的风格既有清贞决绝的矜持，也不乏锦上添花的耽溺。面对身后的花团锦簇，祖师奶奶如若地下有知，恐怕也是既拒还迎。本文并不自外张学传统，但希望就事论事，探讨张爱玲创作中原就生成的"踵事增华"的冲动。我以为这一冲动所构成的"重复"(repetition)、"回旋"(involution)，及"衍生"(derivation)的叙事学，不仅说明张腔的特色，也遥指其人的题材症结。更重要的，藉着呼唤、崇拜张爱玲的仪式，世纪末的中国文学文化研究也不由自主

的重复与回旋于张的美学观照中，生生不息。由此产生一种不同于主流的现代性话语论述，最为令人深思。

本文分为两个部分。第一部分解析我所谓张派“踵事增华”的叙事学，如何激发出晚近文学理论的对话。第二部分观察当代小说家创作，如何体现或抗拒张爱玲情结；行有余力，则更以虚拟方式，想像以张为观点的五四新文学史，如何可改写约定俗成的典辞。

一　音容宛在

张爱玲崛起于40年代的上海，其人其文风靡一时。但随着抗战结束及大陆变色，她的绚烂迅即归于平淡。时隔半个世纪，张的作品再度席卷两岸三地，而她在逝世以前的30年遗世索居，更平添一分传奇色彩。张在世纪末卷土重来，不少识者已有看法：或谓毛权毛语的翻转，使张所代表的海派精神得以梅开二度；或谓台港“不安稳”的政治文化情势，使读者在张的“乱世”哲学中找到寄托；或谓世纪末虚无之风四下吹起，使张世纪中的颓废预言成为先见之明。这些看法也许都言之成理，但不能说明一项事实，即我们正有意无意的重演（reinstate）当年的张爱玲热潮。诚然，作家、作品的评价与时俱变，早成文学史的通性；而张爱玲之外80年代的大陆更得见沈从文、钱钟书等人的再受重视。但以议论之多，影响之广，仍然无人能与张相提并论。

我以为世纪末的张爱玲现象不只说明了一时一地的文化征兆，也折射出我们谈论（文学文化）现代性时，殊少触及的“回旋”、“重复”与“衍生”的机制。现代文学与文化的主流一向以革命与启蒙是尚。在这样的号召下，我们的中国想像莫不以开创新猷、与时精进为前提。隐于其下的目的论，不论左右，均不言自明。发为叙事创作，则出现各种名号的写实/现实主义，要皆以铭刻现实、通透真理

作为思辩的基准。自鲁迅、茅盾至杨沫、浩然，现实及现实写作的意旨性 (meaningfulness) 及有效性 (utility)，总浮现于字里行间。相对于此，张爱玲一脉的写作绝少大志。以“流言”代替“呐喊”，重复代替创新，回旋代替革命，因而形成一种迥然不同的叙事学。我以“回旋”诠释involution一辞，意在点出一种反线性的、卷曲内耗的审美观照，与革命或revolution所突显的大破大立，恰恰相反[1]。

张爱玲对自己的立场，颇有先见之明。《自己的文章》中她以“参差对照”、“华丽”、“苍凉”等语，回应她的评者。这些辞汇，早成张学圭臬，一再沿用，其实遮蔽了原有的（自我）批判性。我们必须正视张“不求进取”的写作态度。当绝大多数同辈作家努力为时代作见证时，张却看到“这时代却在影子似的沉没下去，人觉得自己是被抛弃了。为了要证实自己的存在，不能不求助于古老的记忆……这比瞭望将来要更明晰、亲切。于是他对于周围的现实发生了一种奇异感觉，疑心这是个荒唐的，古代的世界，阴暗而明亮的。”[2]张对现实（影子似）的不可捉摸，已经与现实/写实主义主流话语互有出入，而她背向未来，耽于古老的记忆，更十足似摆明了反动姿态。凭着记忆，她看到现实中双重或多重视景，似曾相识又恍然若失，既亲切又奇异，既“阴暗”又“明亮”。由是参差对照；轮回衍生出无限华丽蜃影；却难掩鬼魅也似的阴凉。

这是张爱玲“重复”叙事学的要害了。重复不只是有样学样而已。化一为二，对照参差，重复的机制一旦启动，即已撼动自命惟我独尊的真实或真理。重复阻挠了目的论式的动线流程，也埋下事物时续延异、播散的可能。量变产生质变，当原似独一无二的事物失去闪烁本然的面貌，在层层“阴暗而明亮”的投影间，幻魅的“奇异感觉”产生。更重要的，因这些幢幢鬼影，我们的反省得以重新为那失落的主体找寻定位。

佛洛依德一脉的精神分析学，一向对此一重复的机制显现兴

趣，毋须赘述。[3]就此我们可说张爱玲不断求助于“古老的回忆”，不好视为她为医治创伤，找寻自圆其说的解释。她的小说成为唤起回忆，重回那生命不堪（abject）场域的仪式。颓靡躁郁的宅第、阴森幽黯的禁锢、远走高飞的母亲、邪恶无行的继母——张的自传经验似乎总为她的小说人物主题，提供素材，而她在铺陈生命故事的主线（master plot）同时，也必得让一主线分歧化、复杂化，因此颠覆了主线。张是处理诡异（uncanny）效果的能手；她笔下越似看来家常熟悉的事物，越是能产生耸然失常的感觉，乡愁的极致，赫然可以是意义黑洞的所在。

但我的关怀不止于此：文学世界的千变万化，不必总视为作家个人生命的摹本。张的重复修辞学在一广义的写实/现实主义论述上，更显露了五四以来“文学反映人生”的教条。张派作品一向以秾丽细致著称，白描人生琐碎阴暗的层面，尤是令人称道。但我以为她的成就不在“惟妙惟肖”这类的模拟特征；恰恰相反，正因为明白了生命的紊乱无明，张才得以把她的精神肆意挥洒在浮世的细节里。如果正宗写实/现实观强调模拟“再现”（represent）——一种文学的重复——生命原貌，张的写实技巧只让我们见证“回忆与现实之间时时发现的尴尬的不合谐”，任何写实还原的作为总产生一连串买空卖空的文字交易。德勒兹（Deleuze）区分“再现”的方法有二：一种视现实为圣像，务求再显灵光；一种视现实为海市蜃楼，将其作幻影般呈现。[4]张爱玲的与众不同处，就在于穿梭于此二者之间，出实入虚，终以最写实的文字，状写真实本身的运作与权宜。

重复的重复：相因相袭，似是而非。当摹拟（mimests）成为嘲仿（mimicry），历史恰像《倾城之恋》中的胡琴声，咿咿呀呀，拉了几个过门，又回到原点，却已声色全非。这一辗转繁衍的倾向，不论是见诸礼教之明，或是文字修辞，势必都造成一回又一回富丽堂皇的“金锁”，或一圈又一圈的“连环套”。在其中我们的精力与欲望迫

得反复求索，形成陷溺的奇观。张的短篇《封锁》，藉一场俗不可耐的逢场作戏，写殖民地空间的偪促，女性欲望的限制，还有乱世中文明的无出路，就是一个好例子。失去了进步革命的精气神，张自我沉溺在狭小的上海滩头，与她的角色一起“向下沉沦”。顾名思义，张的《连环套》一语点破了历史套套学（tautology）的局限。这当然是极其颓废的审美观。吊诡的是，惟其此一陷溺颓废史观，反托出了中国追求现代性的不安与不足。究其极至，《五四遗事》中的维新恋爱不也正是一则仿古传奇？

张的重复叙事学因此可以视为她交待自家心事、重述心理创伤的冲劲；“私语”浮生现世，反拨写实主义的修辞技术，沉溺于被“封锁”的文明僵局，以毒攻毒的生存伎俩。更重要的，张明白藉着“无意义”的回想，琐碎的生活观照，真伪参差，历史记忆才以重三叠四的形式来到我们眼前。在这一方面她其奉有旨，她回应了晚清现代化变局中那些看似固步自封，实则暗自摇撼了新旧传统的文学创作者，如写出《海上花》的韩子云，她因而显现了特有的“被压抑的现代性”。[5]张早年重写《霸王别姬》，晚年翻译国语本《海上花》，重读《红楼梦》等举，不啻是召回驱之不去的个人或文明记忆，一再与她的梦与梦魇对话的试验。张一生受教《红楼梦》，她将红学心得名之为《红楼梦魇》，岂仅偶然？

然而还有甚麼能比张重写自己的作品，更为耐人寻味？1943年的《金锁记》使她一举成名，25年后她将之重写为《怨女》。在其间，她又将《金锁记》翻译成英文，而《怨女》的中文版其实根据她的英文创作*The Rouge of the North*翻译而成，我已在他处推测张不断重写《金锁记》的个人原因。[6]就着本文的脉络，我要说她以双语四写同一题材的努力，隐含着她对现实，以及写实/现实主义的抵抗。当同辈作家大演历史进程的必然及应然时，惟独张托身于（个人或集体的）的“古老的记忆”，反覆雕琢，成为对现实经验不可逆性的挑

战，尤其甚者，她的重写不只以中文，也以英文进行，她仿佛不能再信任她的母语，切切要找寻一个替代声音以一吐块垒。她与她的生存环境——国家、主义、政党隔膜若此，在传达、翻译人我关系的（不）可能性时，异国的语言未必亚于母语。她特有的女性书写/重写立场，因此更值得注意。

50年代张避居香港时所写的《秧歌》，常为评者视为政治小说的杰作。在赞美张揭露大陆易手后农村实况之余，我们容易忽略小说中的男主人翁电影编剧家——顾冈——的写作立场。故事高潮，农民暴动，火焚谷仓。顾冈虽亲闻目睹，却在写作他剧本时，将其改为国特作乱，邪不胜正的情节，而且场景壮丽、美不胜收。顾所依据的是左派文学的教条公式——另一种文学及意识形态的“连环套”。张爱玲显然有意讽刺左翼文学，虽以革命写实为号召，却诡秘的重复了右翼文学的特征。何况顾冈所为不过是重拾党内前人牙慧而已。不仅此也，当迷恋于敷衍，夸张局部的人物、情境时，他不自觉的忽视“血泪事实”，陷入了左翼美学的窠臼而不能自拔。因此顾又可能成为张爱玲写作政治小说自嘲嘲人的翻版。张左右开弓的暗讽，至此呼之欲出。

而张爱玲重复书的最写高潮，当然是1992年所出版的《对照记》，此作收集张自幼至老的照片数十帧，看图说话，串选成录的家庭罗曼史。张藉此悼亡伤逝的动机不言而喻，但她更似为自己死亡，预作宣传。书名“对照”，既呼应了张最念兹在兹的修辞术，也暗指今昔、生死、照片与真实间若即若离奇异（uncanny）感觉，从宋妲（Songtag）到巴特（Barthes）早已指出，照片/写实是传达生命真相的现代技术，但在凝结主体于“阴暗而明亮”的正、负映像间，死亡的阴影早已悄悄掩至。[7] 回顾先人的照片，张于是幽幽写道：

> 我没有赶上他们，所以跟他们的关系仅只是属于彼此，

一种沉默的无条件的支持，看似无用，无效，
却是我最需要的。他们只静地躺在我的血液里，
等我死的时候再死一次。[8]

张重复的陷溺的生命观，以此为最。

二 魂兮归来

张爱玲生前最后的30年芳踪缥缈，吊足张迷胃口。她的去逝，反而坐实了我们一向对她“存而不在”的渴望。她飘然而去仿佛就是为了她的魂兮归来作准备。或更尖刻说，生前的张爱玲毋宁已经像魂魄一般，萦绕你我之间。她的死讯反而“重复”（！）我们的预感，不是高潮，而是反高潮。

世纪末的我们不断挖掘张的少作旧闻，遥想她在沦陷时期的风华。有识之士早已对此啧有烦言。的确，在一再重提重读张爱玲的仪式中，我们已分享了她重复、陷溺的叙事学。但何以我们仍然对她心有戚戚焉？台湾学者廖咸浩援引拉康（Lacan）精神分析法，指陈张爱玲不妨成为20世纪中国文学、文化机制中的“小物件”（object petita）。拉康视主体为一权益建构，一个必须经过召唤（interpolation）来形成的论述位置（discursive position）。然而此一召唤总难掩一个“令人伤痛”的，由非理性与无意义所形成的污点；此一污点成为主体建构挥之不去的“小物件”，指向主体存在前欲望无明与无名的真实。然而正是因为这多余的“小物件”无所不在，反促我们循求立法、论述等言之成理的保障，并信以为真。据此我们可说，张爱玲一向视现实（国家/主义/政教）如无物，因为明白其无以名状的现象，总已布陈着“惘惘的威胁”。她的作品擅写“小物件”，而她自己也成为我们文化中的“小物件”。不论左右，我们的批评者或将

她神化，谓之为文化精髓的演绎者，或将她异化，谓之为腐朽堕落的代言人。我们越急着赋予她一个一了百了的意义，反而暴露我们对意义本身无所在的焦虑。张爱玲乃成为我们投射欲望的能指，一个空洞的“张看”（gaze）位置。[9]是在这一层次上，爱玲不由自主的成为中国文学探寻“现代性为何”的焦点，或黑洞。

我们对张爱玲招魂或除魅的工作，也可自德里达（Derrida）晚近对马克思主义的存亡论述，得到间接启示。80年代末期以来共产世界发生剧变，右派学者乃倡言马克思主义的死亡终结来到。德里达认为这是末世降神会式一厢情愿的说法。马克思主义也许寿终正寝，但却阴魂不散。更奇怪的是我们需要不断的为它招魂，好来证明它的不存在。此一自我反覆的现象说明西方资本主义心里有鬼，而魂在论（hauntology）而非存在论（ontology）必须成为我们思考马克思历史位置的角度。[10]借题发挥，我们可说张爱玲一缕幽魂的在与不在，岂不正是世纪末读者作者念兹存兹的对象？我们不得不总是提起她，因为她成了我们回溯中国现代文明的梦魇，无从捉摸，却又驱之不去。多年前，我曾有专文论张爱玲所引生出的“女鬼”作家传统。[11]顺此论式回顾世纪末的文学现象，更可了解张爱玲的幻魅效应，如何引领我们重探中国现代性本身的前世与今生。

张爱玲虽然孤绝清冷，虽不愿后有来者。但她既能在光天化日下，营造森森鬼阵，自不难衍生出众家魅影。论文学创作的影响，一向是敏感话题。作家凭一己才力创新求变，有谁愿视为步武前人，甚或比为鬼魅附身的摹仿？但在我所定义的重复叙事学里，张其人其作本身已是“古代记忆”的再说，还魂返祖的奇观经已是一种鬼话。由此观之，为张招魂的过程里，有的作者一心追随大师，只落得东施效颦，有的刻意回避大师，反而越发逼迫其人风格。更有人懵懂开笔，写来写去，才赫然发现与“祖师奶奶”灵犀相通。我们便是在这些作者的传承间，不断重又认识、发掘张爱玲始料亦未及的丰采。

海外作家早期向张爱玲致敬之作，首推白先勇的《台北人》。无巧不巧，这本小说写的正是一代大陆人因战乱流落台湾，却兀自要“重复”当年生活、意识、情感形态的故事。他（她）们的执着一发不可收拾，所演义可唏可笑的下场，反愈益令人动容。开篇的《永远的尹雪艳》以永远反照死生无常，以一晌繁华暗写国破家亡，鬼气油然而生。白曾被讥为殡仪馆里的画妆师，其实大可居之不疑。他确是深得张爱玲的三昧。另外，施叔青早年即自陈私淑张腔，炮制鬼话，毫不落人之后，施早期香港的故事系列，尤其得见她的师承。她几乎像重写了张早期的香港故事，阴森幽丽，恍若隔世。但如果张的香港故事写来是要给上海人看的，施的香港故事恐怕写来是要给台北人看的吧！

施的《香港三部曲》俨然是《海上花》加《倾城之恋》加《怨女》的大集合。故事饶富张派兴味，但施似乎太把她的香港历史/小说当回事，反而显得举轻若重，与张的世界大相迳庭。相形之下，台湾的林裕翼早早写出《我爱张爱玲》，以谐仿方式重写《倾城之恋》，一时范柳原、白流苏、萨黑夷妮成了后现代游戏的筹码，令人莞尔。海外学者李欧梵同样受到《倾城之恋》的启发，不只重写，而且续写范白情缘。一本《范柳原忏情录》从二战跨越九七，让浪子佳人演出老而不死的下场，亦庄亦谐，而作者自己的心事，也已渗入其中。

时移事往的感伤，“我们回不去了”（《半生缘》）的惊艳，其实是张爱玲重复、陷溺观的底蕴。正因为“回不去了”，重温繁华春梦，再理旧时剧伤的努力总是让她的角色惴惴不安。拉锯之间，欲望一再被挑起、搁置，因有无限遗恨。

原驻香港钟晓阳早年的《停车暂借问》基本重演了个《半生缘》的故事。乱世情缘，阴错阳差，中国的天翻地覆，仿佛只衬托了一则无望的爱情故事。循此台湾林裕翼干脆再起炉灶，以台北为背

景写出《今生已惘然》。这显然呼应张爱玲曾有将《半生缘》命名为《惘然记》的考虑，然而台北的风风雨雨毕竟小了些，后现代的都会爱情故事读来总似少了些什麽，让我们惘然若失。同理，钟晓阳以香港豪门恩怨为背景的《遗恨传奇》也仍沾染张派遗韵。惟事倍功半，难以超越前者成绩。

70年代末台湾的三三小集，因得张爱玲前夫胡兰成莅临指导，遂得“张腔”与“胡说”的文字标记。萧丽红的《桂花巷》不脱是台湾乡土版的《金锁记》，而她的《千江有水千江月》则企图糅合张的笔锋与胡的学说，形成一则胡派的《半生缘》式的故事；所有张派的华丽苍凉这回都在“贞观”、“大信”的修为中，“还诸天地”。倒是朱天文、朱天心姐妹，以张、胡风格起家，越写越各有心得。朱天文《世纪末的华丽》写尽90年代初台北的浮华与升华，所有张氏特色，一次出清，应是世纪末中文小说的杰作之一。朱其后再接再厉，推出《荒人手记》，以台北同志圈情天欲海为背景，在爱滋阴影下，重新诠释《倾城之恋》的教训。更有甚者，朱藉此将“兰师”遗教，反覆以托喻形式写出，一偿悲愿。张胡因此书再结因缘，应算最后的传奇。林俊颖继承了张、朱凌厉、阴鸷的情爱观，以之观察后现代台北荒凉的情场。他写民国“男子”的肉身辗转，百劫不复的凄恻惘然，当年的“民国女子”怕不也要称道。而朱天心尽管不如乃姐那般卓显张胡影响，她的“老灵魂”式人物，以及近作《古都》，仍不由我们不想起张爱玲。《古都》写一个失去记忆、猥琐暴戾的城市——台北。但见废墟之间，亡灵四下流窜。朱天心所诉诸的，正是“为了要证明自己的存在，不过不求助于古老的记忆……这比了望将来要更明晰、亲切。”

80年代以来，张爱玲重新在大陆受到重视。而早期最能伟其精神的，竟是两位男性作者，苏童与叶兆言。苏童擅于遐想民国风月，演述家族颓废传奇，如《罂粟之家》，引人入胜。与前世毛语文学正

是背道而驰。他也许未尝学张，但被归为张腔的诠释人之一，正说明了共和国的祛邪避鬼工事稍歇，祖师奶奶的魂灵就不请自来。叶兆言的《夜泊秦淮》系列，走的是鸳鸯蝴蝶派的言情路数，细腻委婉，因此得与张爱玲互通声息。叶对于人情的练达看法，应了张因为懂得，所以慈悲的姿态。而叶的长篇力作《1937年的爱情》写的是南京大屠杀前一刻，一段不可能的爱情；虽然面貌有异，骨子里不脱《倾城之恋》式的感伤与反讽。

但论到与张爱玲有意识对话的作家，则属王安忆与须兰。两人得天独厚，以上海为写作据点，延续了张曾叱咤一时的海派传统。王安忆其实风格独具，与张爱玲原谈不上深厚渊源，但一部《长恨歌》托出了她对上海花花世界的深厚情怀，以及对庶民物质生活的好奇与观照——这正是张爱玲创作的本命。《长恨歌》代替张爱玲回答有关上海的问题：张派人物如佟振保、白流苏之流，解放以后在上海还怎样过日子？他（她）们如何运用“奇异的智慧”，表现“到底是上海人”的特色？还有80年代以来随着上海的东山再起，他（她）们真能重新披挂上阵，再创当年的艳异风情？这些问题再一次触及到张爱玲“重复”的心理、行为机制，而王安忆的答案却有了不同之处。须兰自90年代初一鸣惊人，摆明了张腔的架势，的确引人注目。在她最好的作品里，如《曾经》、《石头记》等，张的华丽张致，悉数重现；而她的人物心态的描写如《红樱桃》写尽张氏也曾叹为观止的人间苟且、小奸小诈。须兰近年的系列散文，也看得出学步前贤的路数，谓之当代作家最“像”张爱玲者，应非过誉。但最“像”也可成为须兰的负担。她的另一列作品如《仿佛》等，依然是工笔故事，却能跨越古今、实虚的界限，遐想生命的偶然与巧合，开阔之间，反能有更大挥洒空间。

相对于须兰对于爱玲摩顶效踵的写法，香港的黄碧云反其道而行。黄的特立独行，与民国时代的“临水照花人”似乎颇有与合之，

却毕竟多了分女性自贵的活力。黄的作品如《盛世恋》，写无城可倾的盛世香港恋曲，人物脱胎于张，但比诸张的"乱世"观，她的铺陈与结局更为愈顽苍凉。《桃花红》演述婆婆妈妈姊姊妹妹的爱恨情仇，像《琉璃瓦》般，对日常生活幽暗处着墨。黄最令人侧目的当然是《双城月》。她创造了一个军阀之女曹七巧，与男友表安私奔殉情未死，又被父亲捉回。幸赖保姆何平搭救，七巧逃出家了，以后的七巧每况愈下，沦为交际花，解放后与涓生成婚，却好景不常。晚年的七巧失心成疯，终致谋杀。对张迷而言，黄碧云张冠李戴，文学经典人物大卸八块，诚属大不敬。然而就在她揉合了张的作品与身世，又将其融入现代文学各色说法，我们才赫然得见"重写张爱玲"的方法可以激烈若是。黄的作品人物、情节每每相互重复挪用、拼装，造成了轮回转世的奇观。她解构张爱玲神话，不，鬼话的心得，宜乎作为我们探讨的终点——或起点。

而在我们观察张对后之来者的影响之余，更具思辩向度的作法，是省思她的出现，如何也改写/重写前此现代文学的向度。因为张爱玲，晚清的《海上花》重现江湖。但五四正统作家呢？在参差对照的角度间，我仿佛看到鲁迅"救救孩子"的男狂人大可与《金锁记》"害害孩子"的女狂人曹七巧互通有无；祥林嫂如果坚强一些，也许要来到上海，碰到像阿小的同乡，受雇到哥儿达那样的主子家？凌叔华《绣枕》里的大小姐不就是个"女结婚员"，恐怕要像《花凋》中的川嫦，没有好下场吧？巴金的《家》用金锁套牢了多少男男女女，鸣凤要是不急着寻死，是不是也会像小艾那样的迎向新中国？丁玲的莎菲与华侨凌吉士你来我往，到底有没有展开《倾城之恋》的可能？茅盾的那革命加恋爱的浮花浪蕊不少难过《色·戒》的私关卡吧？钱钟书《围城》的方鸿渐与《红玫瑰与白玫瑰》里的佟振保正是一对"好人"。张爱玲的叙事学回到过去，我们正一点一滴改变对五四文学的记忆；有关"现代"的文学观突然暧昧多义起来。第一炉

香完了还有第二炉；连环套套出华丽缘。世纪末张腔此起彼落，张学方兴未艾。一时之间，我们都像上海人，人人仿佛张爱玲。

注释：

[1]Involution一辞藉用自人类学家Clifford Geerty。更详尽的讨论见拙作：*Fin-de-siecle Splender Repressed Modernities of Late Qing Fiction* 1849~1911(Stanford：Stanford UP，1997)，pp30~33.

[2]引自张爱玲《自己的文章》，《流言》(台北：皇冠出版社，3，1995)，19~20页。

[3]见J.Hillis Miller，*Fiction and Repetition*(Cambridge：Harvard UP，1982).

[4]Gilles Deleuze，*Logique do sens*，quoted in Miller p4.

[5]见注[1]拙作第一章讨论。

[6]见《此怨绵绵无绝期》，《如何现代·怎样文学》(台北：麦田出版公司，9，1999)，365~366页。

[7]见苏珊·宋妲(Susan Songtag)《论摄影》，黄翰荻译(台北：唐山出版社，12.1997)；罗兰·巴特(Roland Barthes)《明室：摄影札记》，许绮玲译(台北：台湾摄影出版社，15，1997)。

[8]张爱玲《对照记》(台北：皇冠出版社，19，1993)。

[9]廖咸浩《迷蝶》，《阅读张爱玲》，杨泽编(台北：麦田出版公司，23，2000)，485~504页。

[10]Jaques Derrida，*Spectres of Marx*，trans Pegg Kamuf (New York：Routledge，1994)；中文批评文字见林建国《有关婆罗州森林的两种说法》，《中外文学》27.6(1998年11月)，107~133。

[11]王德威《众声喧哗》(台北：远流出版公司，29，1988)，223~238页。

半生缘，一世情
——张爱玲与海派小说传统

张爱玲猝逝，引来文坛一片错愕痛惜之声。唏嘘之余，不少文字皆指出张的创作高潮只有抗战期间及其后数年，根据地则不出上海。尽管她在1952年离开大陆后，创作日少，其中的精品却依然要以沪上风华为依归。从反共小说《赤地之恋》到旧作新编的《怨女》、《半生缘》，皆是例子。张逝后，有些评者对她在地缘及历史想像上的狭窄，颇有微词，但换个观点，我们可以问，究竟上海有什么样的魅力，使张终生念之写之？更要紧的，究竟张的文字，又赋予上海什么样的魅力？

许多现代小说家，如鲁迅、乔伊斯、卡夫卡、福克纳等，对他们生长居住的地方绝少好感，却又将其发展成为作品的核心场景。张爱玲对上海则显然情有独钟，嘈杂的市声，昏黄的弄堂，阴湿的宅邸，庸俗的人情，无碍她的“中国梦”；是在这样一个华洋杂处、新旧并陈的十里洋场里，张爱玲暂且找到一席安身所在，并编织一则又一则璀璨又荒凉的传奇。

但张爱玲看上海写上海的姿态并不孤独。从文学史的角度看，

她应算是“海派”文学的健将之一。顺着这“海派”传统推衍，她日后创作的特色与局限，也才更有可观。但什么又是“海派”呢？从清末以来，“海派”即成为一稍带贬意的形容词，泛指这座黄浦江头城市的生活情调、道德指标与写作态度。海派是生猛多变、标奇立异；是五光十色、噱头滑头外加冤大头；是玩票白相、琐碎庸俗；是花花世界、“地狱里的天堂”。在民初的菊坛，海派京剧即以连台本戏、机关布景、洒狗血卖花招大受小市民的欢迎。与故都四平八稳的正宗演出，雅俗立判。但“海派”成为文学的专有名词，却是肇因于30年代的一场笔仗。始作俑者，不是别人，正是大家熟悉的沈从文。

1933年10月，沈从文于天津《大公报》副刊为文，批评上海一群半职业性作家，“玩票白相”，“附庸风雅”却与“平庸为缘”。沈的文章立即招来上海苏汶（杜衡）的攻击。他在年底《现代》杂志上讽刺北方作家的自我陶醉，不知民生疾苦。海派作家也许良莠不齐、惟钱是问，但比起“京派”作家的自命清高，却显然诚实得多。这段笔战日后被称为京派与海派之争；在扰攘多事的30年代，不过是一则插曲。然而现代文学的两种风格，却由此得名，海派俨然机巧善变，相形之下，京派则素朴庄重得多。

但海派小说的面貌，远较这样的二分法复杂。早在1931年，鲁迅在《上海文坛之一瞥》中就痛责上海文人轻薄无聊，专以写作“才子加流氓”的小说为能事。鲁迅的批判，意有所指，彼时崛起上海的革命文学，自然不在此列。鲁迅要责斥的，是市民文学的大宗，鸳鸯蝴蝶派小说。对五四文人而言，鸳鸯蝴蝶派以夸张痴男怨女、罗愁绮恨为能事。表面讲的是时代故事，骨子里卖的是才子佳人的老套。一般通俗大众趋之若鹜，实是因为这类作品哗众媚俗，是典型“文化工业”中的消费品。

鲁迅和同路人如茅盾、瞿秋白、钱杏邨等却未注意到，在众多鸳蝴说部中，有不少以上海为背景的作品，已兀自对这十里洋场的瞬

息风华，留下见证。这些作品可以上溯到清末时期，论讽刺怪诞有《何典》（张南庄作，1820年以前已完成，1878年出版）；论世情写真则有《海上花》（韩邦庆作，1892年出版）。而《海上花》是影响张爱玲最重要的源头之一。

张爱玲受教于《红楼梦》，已是众所周知的事实。《海上花》的意义却别有不同。《海上花》写妓院中的露水姻缘，本是清末狭邪小说的常见题材。但韩邦庆见人所不能见。他在苟且猥亵的关系中，看出男女最原始、最素朴的欲望挣扎；在声色脂粉的阵仗里，见证寻常夫妇的恩义和勃谿。这本小说所透露的自然主义讯息，是如此了无奇特，却也愈发让人触目惊心。小说的女主人翁之一赵二宝来上海寻亲未果，日后堕落为娼门名妓。二宝历尽繁华风霜，最后以惊梦作结，小说亦戛然而止。张爱玲显然深为二宝及其他女子的遭遇感动。她笔下许多女主角的原型（如葛薇龙、郑川嫦、白流苏），皆脱胎于此。多年之后，张更将全书吴语部分，以白话还原，之后又将其翻为英文。

《海上花》对上海欢场与情场的白描，真切犀利；而写这个新城市的张致做作，惫赖感伤的种种变貌，更有独到之处。在这样一个基础上，邹弢的《海上尘天影》（1896）、孙玉声的《海上繁华梦》（1908）乃至张春帆的《九尾龟》（1919），对上海的声色犬马，更有所发挥；惟有《海上花》所透露那种繁华中的平庸、喧嚣外的凄凉，却要待张爱玲重新发挥了。

民国以来，写上海妓院的小说风光不再。诚如张爱玲所言，当恋爱“自由”后，妓院不再是惟一可以偷尝禁果的乐园。写自由恋爱与封建婚姻冲突的作品，成为大宗。从徐枕亚的《玉梨魂》到吴双热的《孽冤镜》，皆是最受欢迎的实例，而稍早吴趼人的《恨海》（1909），则提供了种种哀顽幽艳的叙述模式。鸳蝴小说在言情以外，又对半新不旧的人际关系，别有所见，以细腻世故著称的《歇浦

潮》即是张爱玲最爱看的作品之一。

但海派既有造作保守，踵事增华的一面，更有趋时赶新，前卫摩登的一面。上海自清季以来，即是欧风美雨的汇萃之地，任何新的怪的事物，吓不跑见多识广的上海佬，而租界商埠的林立，也造就兼容并蓄的氛围。就在遗老遗少、旧派文人大事铺张鸳鸯蝴蝶之际，五四浪漫文人也在此悄然建立他的大本营。郁达夫、郭沫若的西化滥情作品，都先在上海受到青睐；以后创造社成立，更标榜火辣辣的浪漫色彩，俟至鲁迅等文人纷纷南下，鼓吹左翼文学，早期唯我唯美的风潮，又一跃变为“为人民”“为革命”的号召。上海文坛的五花八门，左右逢源，由此可见一斑。

但这里特别要强调的是在新旧阵营之间，萦绕不去的“第三种”声音。这些作者论才学比不上旧派文人，论热情远逊于革命作家；然而游走其间，他们发展出一套紧俏风流的创作与生活方式，反而与彼时大都会脉搏，互动互应：这才是海派的真传。从张资平《梅岭之春》、《爱之焦点》、叶灵凤《女娲氏之遗孽》这些早期作品，我们真正得见海派小说夸张感伤、卖弄艳情的现代特征。夸张与卖弄原不足取；但摆在上海那样的人文环境里，夸张与卖弄反成为创作姿态的诚实表现，都会道德的不二法门。更有趣的是，尽管海派文人自命见多识广，他们的沾沾自喜，透露着患得患失的小家子气；尽管他们故作世故风流，他们字里行间，总有除此别无所恃的感伤与彷徨。

等到30年代末新感觉派作家出现，海派“维新”一面的风格，算是发挥得淋漓尽致，刘呐鸥、穆时英、施蛰存、杜衡等这批文人，既汲取了欧洲现代主义写作的流风遗续，又兼采日本新感觉派作者如横光利一、堀口大学的笔调风韵，发为文章，果然是前无古人。试看刘呐鸥的《两个时间不感症》或穆时英的《上海的狐步舞》，写酒吧舞厅饭店马场风情，十足酒色征逐、纸醉金迷。他们对现代消费符号的

敏锐感受，从汽车到好莱坞电影，从香水到巴黎春装，在在令人拍案惊奇。而他们对肉体游戏的好奇，对文体游戏的实验，其大胆处，至今仍不褪色。施蛰存的故事新编、刘呐鸥的尤物速写、穆时英的欢场切片，一次次使读者大开眼界。卫道者要说这是乱世的妖文孽字，然而中国的现代主义，已首度在此登台候教。台湾不少学者着迷法兰克福派的新马学说，新旧海派现象其实正是一显身手的对象。本雅明（Banjamin）的纨袴诗人论、商场论，阿多诺（Adorno）的文化工业论，均可由此找到似是而非，或似非而是的讨论空间。

我们现在终于可以回到张爱玲现象了。40年代沦陷区的上海，外弛内张，在烽火杀戮声中，竟然散发无比艳异绮丽的光芒。升斗小民的日子并不好过，但是只要电车的叮当声仍然不辍，暖烘烘的太阳独有余晖，挽着篮子上市场买小菜就是每日的功课。这是张爱玲的上海了。大难下的从容，荒凉里的喧哗，一辈上海人怎样既天真又世故地过日子，是张写之不尽的题材。过气的遗老命妇，神经质的惨绿男女，猥琐的娘姨相帮……穿梭在张的上海弄堂、公寓宅院里。他们都是张所谓“时代的列车”里的乘客，上得来下不去。列车忽忽地开着，从车窗里，他们看着熟悉的旧日风景，瞬息退去，也看到自己窗中的倒影：怯懦而自私，张致又张惶。

在散文《到底是上海人》里，张爱玲写道：“上海人是传统的中国人加上近代高压生活的磨练，新旧文化种种畸形产物的交流，结果也许是不甚健康的，但是这里有一种奇异的智慧。”上海人有独特的“处世艺术”，他们“坏得有分寸”、“演得不过火”。描写这样独特的处世艺术，是海派作家的拿手好戏。但值得注意的是，张爱玲及许多海派作家原籍并不是上海；如刘呐鸥其实是台湾台南县人。“在地”的身份并不能保证纯正地方风味的作品。而上海这样一个由移动人口与进口文化形成的都会，尤其凸显这层创作特色。像张爱玲这样的作者，既自觉是上海生命共同体的一部分，又不失外地

人对上海的兴味与好奇，反能对这城市赋予最深刻的礼赞。如张所谓，《传奇》中的作品即使写香港时，她也“无时无刻不想到上海人”。

张的作品，多半发在鸳鸯蝴蝶派的同路杂志小报，如《紫罗兰》、《万象》等。而她也擅写半新不旧人家里的情事恨事，《金锁记》、《创世纪》都是这一类作品。但张却又不是完全的鸳蝴派作家，她的五四训练、西学背景，使她对新的怪的事物一样好奇。由新感觉派作家一手炒作的那种浮华颓废、游戏人间的姿态，在张的书里书外，翻出新的面貌。徘徊在新旧海派间，张确是她常自命的“不彻底”的实践者。像《红玫瑰与白玫瑰》那样的作品，不妨也看作是她创作哲学的戏剧化告白。张的作品，狎昵与讥诮，耽溺与警醒相持不下。由此而生的张力，最为可观，她的海派前辈为她打造了一座庸俗纷扰的城市背景，并附赠形形色色的人物原型。在另一个历史的夹缝里，这位二十来岁的才女要为这座城市，写下传奇，并且身体力行。说张爱玲是集清末以来海派小说之大成者，应不为过。

1949年以后，以乡村为空间想像基础的“解放”文学大行其道。上海成了资本主义堕落腐化象征，何况海派文学！当张爱玲在《半生缘》原稿《十八春》里，把女主角顾曼桢发配到东北为祖国建设，海派文学算是告一段落——上海人离开了上海，还有戏唱么？50年代的《赤地之恋》中张安排她的角色们到农村绕了一趟后，兜回上海，但物是人非，繁华是真正不在了。以后张写《半生缘》、《怨女》及其他短篇，上海依然是她的灵感泉源；海派一丝命脉，也仅得续于此。

50年代末，大陆作者周而复写作《上海的早晨》，力求把茅盾的上海资本家小说《子夜》改头换面，为新中国摇旗呐喊。这样注重意识形态“卫生”的海派作品，自是另备一格。倒是60年代白先勇笔下的尹雪艳、金大班，在台北寒碜的舞榭歌台里，还能有模有样地告诉

我们，“阿拉是上海人。”风流水转，80年代的程乃珊、90年代的王安忆，重起炉灶，再写有关上海的小说。但上海并不等同于海派。王安忆等是否能把这“地狱里的天堂”的生活情调、道德风景重新诠释，还有待时间证明。

落地的麦子不死

——张爱玲的文学影响力与“张派”作家的超越之路

严格来说，50年代中期张爱玲已写完她最好的作品。以后的40年，与其说张爱玲仍在创作，倒不如说她不断地“被”创作：被学院里的评家学者、学院外的作家读者，一再重塑金身。张爱玲“神话”的发扬光大，你我其实皆与有荣焉。1995年才女遽逝，我们怅然若失，也就不难理解了。

1961年夏志清教授的《现代中国小说史》以专章讨论张爱玲：上海的通俗女作家首度与鲁迅、茅盾等大师平起平坐。夏承续了当年迅雨（傅雷）、胡兰成的眼光，肯定张不世出的才情，也为日后“张学”研究，奠下基石。但张爱玲的成就如果是评者及读者的福气，却要成为创作者的负担。60年代以来一辈辈的台港作家，怕有不少人是在与张爱玲“搏斗”中，一步一步写出自己的路来。时至90年代，连大陆颇具名气的苏童也曾叹道，他“怕”张爱玲——怕到不敢多读她的东西（1994年苏童在哥伦比亚大学的谈话）。

张爱玲到底有什么可怕？是她清贞决绝的写作及生活姿态，还是她凌厉细腻的笔下功夫？是她对照参差，“不彻底”的美学观照，

还是她苍凉却华丽的末世视野？在这些"惘惘的威胁"下，年轻的作家在纸上与张爱玲遥相对话（或喊话）。他（她）们的作品，成为见证张爱玲影响的重要文献，但谈"影响"是件吊诡的事。有的作者一心追随大师，却落得东施效颦；有的刻意回避大师，反而越发逼近其人的风格。更有作者懵懵开笔，写来写去，才赫然发觉竟与"祖师奶奶"灵犀一点相通。不管是先见或后见之明，"影响的焦虑"还是影响的欢喜，张爱玲的魅力，可见一斑。

60年代私淑张爱玲而最有成就者，当推白先勇与施叔青。王祯和当年虽有幸陪同张爱玲访游花莲，在创作脾胃上毕竟另有所好。白先勇与施叔青都以雕琢文字、模拟世情著称。张是写实主义的高手，生活中的点滴细节，手到擒来，无不能化腐朽为神奇。但这种对物质世界的依偎爱恋，其实建筑在相当虚无的生命反思上。她追逐人情世路的琐碎细节，因为她知道除此之外，我们别无所恃。"时代在破坏中，还有更大的破坏要来。"处在历史的夹缝中，能抓住点什么，管它庸俗零碎，总就对付过了下去。

白先勇的《台北人》写大陆人流亡台湾的众生相，极能照映张爱玲的苍凉史观。无论是写繁华散尽的官场，或一晌贪欢的欢场，白先勇都贯注了无限感喟。重又聚集台北的大陆人，不论如何张致做作，踵事增华，掩饰不了他们的空虚。白笔下的女性是强者。尹雪艳、一把青、金大班这些人鬼魅似的飘荡台北街头，就像张爱玲写的那蹦蹦戏的花旦，在世纪末的断瓦残垣里，依然，也夷然地唱着前朝小曲。但风急天高，谁付与闻？

然而白先勇比张爱玲慈悲得多。看他现身说法的《孽子》，就可感觉出他难以割舍的情怀。写同性恋者的冤孽及情孽，白先勇不无自渡渡人的心愿，放在张爱玲的格局里，这就未免显得黏滞；当白先勇切切要为他的孽子们找救赎，张可顾不了她的人物，而这是她气势艳异凌厉的原因。

倒是施叔青中期以来的作品，抓住了这点特质。施与白无独有偶，都深深浸润于传统文化脉络间，她从不避讳是张爱玲的忠实信徒，实则却另有所长。施早期作品如《约伯的后裔》等，已经延伸一手炮制的“女性鬼话”（Female Gothic）。30年代的白薇以《打出幽灵塔》首度将“女性鬼话”和盘托出：被幽闭的女性、家族的诅咒、阴湿古老的厅堂、诡魅的幻影……这些母题，一再烘托女性的恐惧与欲望、诱惑与陷阱。张爱玲从《金锁记》以来即乐此不疲，而且精益求精。《半生缘》里顾曼桢被幽闭、强暴、发狂的好戏，应是高峰。施叔青承续此一传统，赋予超写实兴味，则又产生不同效果。

及至80年代，施凭借旅居香港经验，重新盘整她的张爱玲情结，其结果是一系列“香港的故事”。这些小说写尽岛上纸醉金迷的缤纷嘈杂，以及劫毁将近的末世忧思。与前述白先勇不同，施对她的角色下手绝不留情，反因此摇摆张爱玲那种大裂变、大悲悯的笔意。而她创造一系列的艳鬼型女性角色，尤得张派真传。试看《愫细怨》的结局，不是与《沈香屑·第一炉香》有异曲同工之妙？

更重要的是，施打造了一个世纪末的香港，算是对张当年香港经验的敬礼。90年代以来她以《维多利亚俱乐部》、《她名叫蝴蝶》等作，为香港百年盛衰作传记——或是“传奇”其贯穿全局的正是一个女性，且是一个庸俗的妓女。随着她“香港三部曲”的完成，施是否能让张爱玲那蹦蹦戏花旦移驾到香港的情天恨海里演出好戏，是否能重写1997版的《倾城之恋》，自然要付之公论。

70年代里，香港少女钟晓阳以一部《停车暂借问》震动读者。钟年纪虽小，却写出本老练沧桑的世情小说。烽火离乱，姻缘聚散。这不啻是当年张爱玲20出头，就写出《金锁记》的翻版。钟以后的作品，皆能维持水准，却似乎难有突破。80年中期的《爱妻》，90年初的《燃烧之后》（皆为选集），都有类似问题。《燃》书中的中篇《腐朽与期待》是篇力作，但非杰作。这里张的阴魂不散，从《金锁记》到

《半生缘》,从《鸿鸾喜》到《创世纪》,都有案可考。全作讲的是个时移事往,两代情缘未了的故事,那种春梦了无痕的遗憾,以及遗憾以后的清明,是钟全力要铺陈的。平心而论,《腐朽与期待》并不比《停车暂借问》差,只是钟已经过十余载的“修练”,我们的“期待”自然要高于彼时。

70年代后期,台湾也有一辈年轻作家蓄势待发,而其接受张爱玲的影响,更别有门径。这群作者包括了朱天文、朱天心、丁亚民、蒋晓云等写将,后来又有林耀德、林俊颖,以及(日后要努力划清界限的)杨照等相互唱和。在“三三”的名头下,他们日月山川,诗书礼乐起来。这里的关键人物是与张爱玲有段情缘的胡兰成。1974年,一向遁居日本的胡兰成来台任教,并于1974、1976两年重新出版《山河岁月》、《今生今世》两作。胡后以“抗战通敌”故,不见容于政府,但因缘际会,他成了三三的精神导师。胡兰成是极具争议性的人物,惟其人的才学识见,毕竟有所不同。《今生今世》中《民国女子》一章,把张胡之恋写得迷离浪漫,即是一例,而《山河岁月》以抒情诗技法,重读历史,赞弹不论,真要令人眼界一开。

胡派学说讲的是天人革命,诗礼中国;儒释兼备,却又透露妩媚娇娆之气。有趣的是,尽管胡兰成写得天花乱坠,总有个呼之欲出的张爱玲权充他的缪思。“三三”诸子中,兼修张、胡两家而出类拔萃者,当然是朱天文。且看她读国父《伦敦蒙难记》的感想,“我也像看完了(张爱玲的)《赤地之恋》,要为刘荃、黄绢,为张爱玲,大大立下志气,把世上一切不平扫荡。单为了张爱玲喜欢上海天光里的电车叮铃铃的开过去,我也要继承国父未完成的革命志愿,打出中国新的江山来。因为她 (张爱玲) 就是倾国倾城佳人难再得。”(《仙缘如花》、《淡江记》)

用今天的眼光来看,这真是后现代的绝妙好辞。但彼时的朱天文还太“正经”;要再等十年,她才终于把“张腔”与“胡说”熔为一

炉，从而炼出自己的风格。经历了《最想念的季节》到《炎夏之都》，朱天文在90年代以《世纪末的华丽》大放异彩。有关这本小说选的评论已不少见，无须重复。可以一提的是讲模特儿生活的《世纪末的华丽》，朱把张爱玲的“女人如衣服论”及“情妇论”挪到世纪末的台北，发挥得淋漓尽致；而张对物质世界的咏叹好奇，名正言顺地成为后现代的都市征候。但《柴师傅》才是全书的高潮。这篇讲腐朽老人盼望青春女体的故事，极其肉感也极其伤感。胡兰成大书特书的江山日月、王道正气，终于九九还原，尽行流落到张爱玲式的，猥琐荒凉的市井欲望中。

朱得到大奖的《荒人手记》早就引起注目。纯从张爱玲、胡兰成的传统来看，我们还是可有不少心得。这本小说讲男同性恋患得患失的禁色之爱，劫毁边缘的无端邂逅，其实是张爱玲哲学的正宗法乳。但笔下流出的，却有胡兰成风情。大劫之下，荒人苟得片段真情，惟盼“岁月静好，现世安稳”。把惊险化成惊艳，前有胡的《民国女子》，而《荒人手记》正不妨视为同志版的“民国男子”。

“三三”小集在80年代初风流云散。蒋晓云仅止昙花一现，未成气候。朱天心则越写越泼辣洒脱，逐渐自成一格。但张爱玲的光影仍不时返照她的作品中。她写《我记得》或《佛灭》时，把张只能侧写的情爱凶险，欲望堕落，悍然全盘托出。而她写《预知死亡纪事》时，就算打着加西亚·马尔克斯的同名招牌，骨子里呼应的应仍是张尝引用的乐府，“来日大难，口燥唇干；今日相乐，皆当欢喜”吧？莞尔的是，大难未至，朱天心居然以“口燥唇干”的论文体，为她小说另辟新境，反使读者有意外的惊喜。

曾以《千江有水千江月》、《桂花巷》知名的萧丽红，其实也是学张能手。《桂花巷》活脱是个台湾乡土版的《怨女》，而《千江》又有着胡兰成的爱情观。君不见，书中男女主角，大信及贞观的名字，都是脱胎于《山河岁月》中的文字呢。写《盐田儿女》的蔡素芬当年

的《七夕琴》则似遥拟《金锁记》等的集锦之作。倒是有两位较少与张爱玲引起联想的女作家,苏伟贞与袁琼琼,更值得一提。苏伟贞自《陪她一段》以来,一直有一型女性角色,不断出现,她们欲力强大,却兀自有着冷凝寡欢的外表。她们一次又一次地为爱铤而走险,玉石俱焚,在所不计;但她们又都是"清贞决绝"的剔透人物,寻常悲喜,近不得身。以无情的方式写有情,苏因此深得张爱玲的三昧。至于这些角色"女鬼"似的造形,前已有专文论及(《女作家的现代鬼话:从张爱玲到苏伟贞》),则犹其余事。

袁琼琼也未必意识到她有张腔,但我以为她对张爱玲最难学的一面——庸俗人的喜剧——重作了诠释。张的散文及短篇时有自嘲嘲人的幽默,而陷身都会阵仗中的男女,最是她要嘲弄的目标。最好的例子是《封锁》及《走到楼上去》。袁琼琼早在《自己的天空》期间就有这样的幽默感,她的长篇倒不见精采。最近几年袁重新执笔写出的一系列短篇,则越发能掌握妙要。人生尴尬的无奈的片段,信手拈来,皆成文章。而在冷笑讪笑之余表现的世故讽刺,较张有过之而无不及。

年轻男作者中,林裕翼以《我爱张爱玲》解构张爱玲神话,曾被看好。他之后的作品《今生已惘然》显然别有用心,摆明是向《半生缘》、《惘然记》(《半》原书名)致敬之作。郭强生也有一段时期,仿张腔颇有些意思。负笈美国后,所思所见,逐渐开朗,应可跳出前此的圈圈。至于目前最有力的接棒者,应是林俊颖。他的两部小说集,《大暑》及《是谁在唱歌》出手皆不凡,后者尤有数篇佳作。林俊颖对文字的摩娑感悟,颇可称道。

80年代以来,张爱玲的作品在大陆重新登台,得到热烈回响。相距当年她在上海一炮而红,40年已倏忽过去。作家之中,景仰张的风格者颇不乏人。写《棋王·树王·孩子王》的阿城,不止一次推崇张派艺术。但阿城除了推敲文字的态度可与张相提外,本身作品并不属

后者的路数。反倒是他《闲话闲说》，看张作品中的强烈世俗取向，算是极有见地的观察。

张的创作中，多以都市（上海、香港、南京）为场景。铺张旷男怨女，夙夕悲欢，演义堕落与繁华，荒凉与颓废，毕竟得有城市作衬景，才能写得有声有色。反观几十年来的工农兵文艺，把城市都写“没”了，还谈什么城市里的声色。无怪不少作家看着张的作品，只能发思古之幽情了。到 80 年代末期，小说中最能传达“张味儿”的，是苏童及叶兆言两位男作家，两位作者都出身城市（南京及苏州），也不约而同地善写三四十年代风情，并不让人意外。苏童其实从未刻意学张，只是在他最好的作品里，他所流露的怀旧情态，对世路人情的细腻拿捏，还有他耽美颓废的视景，无法不让我们联想到张爱玲。像《妻妾成群》、《罂粟之家》这类作品，白描没落家族里的奸情与凶险，大白天也要闹鬼的阴湿环境，真个是缛丽幽深，再现《金锁记》、《创世纪》的风采。

叶兆言创作的题材并不独沽一味，但他最耀眼的作品，首推《夜泊秦淮》系列。这四个中篇从清末讲到 40 年代，南京城内小户人家里的传奇喜剧，仕绅门第后的情色冲突。叶以模拟鸳鸯蝴蝶派的笔法，写来丝丝入扣。张爱玲即是自鸳蝴派汲取了大量养分。叶著不乏世故警醒的秉赋，因此在涕泪之外，别有所见。但叶兆言多角经营，像《夜泊秦淮》一类作品，已搁下好一阵子。直到最近，他才在《花影》中重行调理金粉世家的悲喜剧。叶的作品在海外多已印行，但比起苏童的走红，好像寂寞了些。

时至 90 年代，张爱玲的影响并未稍歇，而且作家创作的场域，终于挪回了上海——张当年爱之写之的第二故乡。年轻的女作者须兰以《仿佛》、《闲情》、《石头记》等突然冒出文坛。她的两样写作宝典，看来一是《红楼梦》，一是张爱玲小说。以《闲情》来说吧，一男两女的故事有《红玫瑰与白玫瑰》的影子，而此情可待成追忆的

故事,不由人想起《半生缘》来。

以上所论的三位作家,虚拟民国氛围,复制鸳蝴幻象,在把题材"由新翻旧"上,各擅胜场。但读多了他们的东西,就像看仿制古董,总觉得形极似而神(尚)未似。是否有作家能突破限制,另谱张派新腔呢?我以为女作家王安忆是首选。熟悉文坛的读者,对王安忆不会陌生。她写作极勤,花样也时常翻新。1992 年的《纪实与虚构》纵写母系家族历史,上下三千年,堪称巨作。但是 1995 的新长篇《长恨歌》才应算是好看动人的小说。

简单地说,《长恨歌》是一个上海女人与男人纠缠一辈子,最后不得善终的恐怖"喜剧"。背景是上海:三四十年代十里洋场的上海,50 年代"人民"的上海,60 年代文革的上海,80 年代改革开放的上海。故事的结构略似张的《连环套》,野心则大得多。王安忆的笔锋澎湃流畅,并不"像"张爱玲,但这无碍她钻研张爱玲时代的上海,以及张爱玲走后的上海。这使她为张的人世风景,真正赋予当代意义。葛薇龙、王娇蕊、白流苏这些女人,假如解放后都留在上海,40 年后会是个什么样子?王安忆深爱这座城市,她对它(或是她?)了若指掌。可是万千细节——历史的、空间的细节——最后都归结到一个平凡女人一生的起落上,这又回到《倾城之恋》的模式上。当虚荣逝去,繁华不再,我们看到百孔千疮的城市里,这个女人仍在情欲堆中打滚。故事的结尾惊心动魄,暂且卖个关子。但诚如王安忆来信所谓,张爱玲"也许是生怕伤身,总是到好就收,不到大悲大恸之绝境。"王也许尚未参透张爱玲就是"不要彻底"的名言,但她的诠释另有其力道。《长恨歌》写感情写到那样触目惊心。荒凉而没有救赎,岂真就是张爱玲那句名言"因为懂得,所以慈悲"的辩证?

本文论张爱玲过去数十年对台港大陆作家的影响,原无意"对号入座",强作解人。影响研究其实是极虚构化的论证方式。从依样

画葫芦到脱胎换骨，无不可谓影响。所要强调的是，在张爱玲这样强大的影子下，一辈辈作家如何各取所需，各显所长，她（他）们在大师走后，更有信心地说声，谁怕张爱玲！

女作家的现代"鬼"话
——从张爱玲到苏伟贞

熟悉张爱玲的众家读者们，不会忘记《金锁记》后半部的高潮：留学生童世舫追求"骨董"美人姜长安，眼看好事将成，长安的母亲曹七巧却棒打鸳鸯，拆散姻缘。以后童世舫应邀访问女家，由长安的哥哥长白招待坐陪。酒过三巡，长白见鬼似地陡然站起，"世舫回过头去，只见门口背着光立着一个小身材的老太太，脸看不清楚，穿一件青灰团龙宫织缎袍，双手捧着大红热水袋，身边夹峙着两个高大女仆。门外日色昏黄，楼梯上铺着湖绿花格子漆布地衣，一级一级上去，通入没有光的所在。"

这段文字，脍炙人口。我们读者的反应，怕是和那位童世舫先生一样："无缘无故的"，"只是毛骨悚然"。曹七巧的现身，活似僵尸转世，厉鬼还阳。在那场阴森的邀宴中，七巧亲手了断了女儿与世界接触的最后生机，迫得她绝望之余，也"一级一级，走进没有光的所在。"由怨女而成怨"鬼"，张爱玲写尽了一名传统枷锁下的女子，如何挣扎、堕落的恐怖过程，而在风格上，她也精心炮制了一则现代鬼话。陵墓般的巨宅，状若吸血鬼的主人，被幽禁的红颜，不知就里

的书生，欲盖弥彰的家庭秘密等情节，无一不备，端的是阴风惨惨、煞气重重。《金锁记》的后半部既嘲弄了书生夜遇艳鬼的《聊斋》传统，也夸张了西方古堡式传奇（Gothic romance）的公式，成为新文学中难得一见的鬼屋怪谭。

《金锁记》的鬼趣，早经已故“张学”专家唐文标先生指出[1]。而张爱玲“摘鬼”的才具，在处女作《沈香屑：第一炉香》中可见一斑。我们都还记得葛薇龙初访她姑妈的家，但见“那黄地红边的窗棂，绿玻璃窗里映着海色。那巍巍的白房子，盖着绿色的琉璃瓦，很有点像古代皇陵。”张于此显然意犹未尽，更让薇龙自己觉得是《聊斋志异》中的书生，“上山去探亲出来之后，转眼间那贵家宅第已经化成一座大坟山。”《第一炉香》写的是一个少女以青春为注，在战前香港纸醉金迷的社交圈里，猎取火山孝子的经过。整个故事即以那座“皇陵”也似的华厦为背景，以薇龙和她那“小型慈禧太后”般的姑妈为主角；两人“挽住了时代的巨轮”，在自己的天地中，“留住了满清末年的淫逸空气。”这股邪媚之气，日后显然颠倒了白先勇，让他写出了像“永远的尹雪艳”之类的人物。而唐文标则指明《第一炉香》根本是篇鬼话，“说一个少女，如何走进‘鬼屋’里，被吸血鬼迷上了，做了新鬼。‘鬼’只和‘鬼’交往，因为这世界既丰富又自足的，不能和外界正常人能通有无的。”[2]

张爱玲的作品，基本映照了一个阴阳不分、鬼影幢幢的境界。她的人物不论是遗老遗少，或是浪子佳人，个个飘荡在凄暗荒凉的宿命轨道上。她（他）们气体虚浮，“像酒精缸里泡着的孩尸”（《花凋》），或像“绣在屏风上的鸟”，“年深日久了，羽毛暗了，霉了给虫蛀了，死也还死在屏风上”（《茉莉香片》）。这些人栖栖惶惶，在急管繁弦的人世动乱里，只能从鸦片烟榻上，从回忆中，从爱情游戏里，还有种种“小奸小坏”间，找寻“自己的影子”，“苍白、渺小”，“自私与空虚”（《流言——烬余录》）。张爱玲凸透镜式的笔锋一

转，我们又见这些角色“硕大无朋的自身和这腐烂而美丽的世界，两个尸首背对着背拴在一起，你堕着我，我堕着你，往下沉”（《花凋》）。生命至多只是一个“美丽的，苍凉的手势”（《金锁记》），抓不着也留不下任何有血有肉的行迹。而从张空洞又微带错愕的眼神望去，整个的中国又何尝不是陷于黑暗枯寂的深渊？《中国的日夜》中那首小诗，适足以总结张的视景：“谯楼鼓初定天下，/安民心，/嘈嘈的烦冤的人声下沉。/沉到底。……/中国，到底。”是的，谯楼鼓响，阴风乍起，一晌喧扰的海上繁华褪尽，正是张爱玲鬼故事开场的时分。

张爱玲的小说以写实为基础，避谈怪力乱神，却自能召唤出一颓废荒凉的恐怖世界，不能不算是三四十年代文学的异数。较她稍早的作家中，只有鲁迅部分作品，如《社戏》、《女吊》或《从百草园到三味书屋》等，曾费心经营了鬼气森森的想像。已故夏济安教授在《黑暗的闸门》中曾就此加以讨论，肯定其为鲁氏风格的重要因素[3]。另外，吴组湘的短篇《菉竹山房》则以类似《聊斋志异》的背景，讲了则怨妇被疑为女鬼的故事。还有王鲁彦《菊英的出嫁》写冥婚的种种，也算是沾染了些鬼气。与这些男作家相较，张爱玲的世界不事分殊人鬼的异同，而她更无意跳出圈外，以“阳间”（？）的眼光来评价笔下角色的行止。如果鲁迅作品的力量，来自他要冲出“黑暗闸门”的绝望尝试，张爱玲恰是反其道而行，施施然回到历史阴暗的角落，记忆尘封的深处，建立她“真实而安稳”（胡兰成语）的人生观照。正如她的夫子自道：“为了证实自己的存在，古老的记忆比未来的瞭望更明晰、亲切。”她对“周围的现实发生一种奇异的感觉，疑心这是个荒唐的，古代的世界，阴暗而明亮的”（《流言：自己的文章》）。从文学史的角度看，这一亦古亦今、幽明并存的世界是有承自《聊斋志异》之处。但张爱玲处理乱世男女浮沉征逐的悲喜剧，其世故狎俗的市井风情，实更近于话本小说中那些人鬼离合的

爱情故事。视人间犹如鬼域，张不免使我们想起宋话本《杨思温燕山逢故人》中，郑义娘的一段话："太平之世，人鬼相分；今日之世，人鬼相杂。"语出凄切，而"太平"与"今日"之世的对比，尤促人再思张道德视景深邃低回的一面[4]。

"张派"鬼话以人拟鬼，风格婉转奇宕，的确吸引不少效尤者。当年的奇女子虽然芳魂早缈，文坛上倒仍常闻鬼声啾啾。特别值得注意的是，较有成就者多为女作家。60年代末期崭露头角的李昂、施叔青，以及后来崛起的钟晓阳、苏伟贞等人，都是个中能手；而像西西、薛荔（李黎）等也偶有佳作。论断她们所形成的小小传统，当然为时尚早。但有鉴于迩来方兴未艾的女性主义论式，我们还是可以为这些作家的关怀及形式特色，作一描述性的介绍，并由此兼识张爱玲的先驱意义。

首先，女作家写作鬼怪故事，在西方文学中有先例可援。18世纪末期的安·瑞得克莉夫夫人（Ann Radcliffe）曾以一系列的作品如《林中传奇》（*The Romance of the Forest*）、《乌道夫古堡秘闻》（*The Mysteries of Udolpho*）等作享名，成为流行一时的"古堡式恐怖小说"的主力之一[5]。是类小说常以中古哥特式古堡为背景，叙述发生其中的咄咄怪事。纠结的爱情或伦理关系，危机四伏的探险行动，辗转推衍于阴暗湿冷的地窖、秘室、回廊之间，间或夹以恐怖机关或超自然事物，构成一幕幕令人又怕又爱的悬疑故事。对此一主题，瑞得克莉夫夫人以后不断有继起的诠释者。如奥斯汀（Jane Austin）写《诺珊奇僧院》（Northanger Abbey）、玛丽·雪莱（Mary Shelley）写《科学怪人》（Frankenstein），勃朗蒂（Charlotte Brontë）写《简爱》（Jane Eyre），乃至乔治·艾略特（George Eliot）写《米德尔马赫》（Middlemarch），或嘲弄、或科幻、或浪漫、或写实，都能推陈出新，各显鬼才。这些西方女作家的个别特色，不是本文重心，暂且略过不表；但揣摩、参照她们的写作动机，我们对张爱玲以次中国

女作家的鬼话，或可略进数言。

以流行的女性主义词汇来说，女作家的恐怖故事可以看作是女性探讨自身意识的表征。不论是张爱玲或是瑞得克莉夫，故事的进行内景均多于外景。远离光天化日，僻寂幽静的深宅大院或是巨厦古堡，正是传统（中上阶层？）女性的活动范畴，也是其生活资源及想像力的最终归宿。再说得玄一点儿，女作家可能将古屋古堡作为投射或转移对性、婚姻及死亡等欲望或恐惧的场合。它权充女性逃避外界旷场威胁（agoraphobia）的安身之地，但也同时是其身心遭受禁锢封锁（claustrophobia）的幽闭象征。穿梭于转折无尽的堂庑廊檐间，谁家的女子不是心事曲折，情思反复？谁家的女子不是赌下了“身家”，但盼蓦然回首，是个郎，而不是色狼，正等在灯火幽微的尽头？鬼屋传奇或古堡怪谭男作家当然写得，但由女作家娓娓述来，倒别有一番自况其身的寓言怀抱。

这样的说法有强烈的女性自我中心倾向。相对于此，我们亦可自女作家在文学社团中地位的消长及对文类的取舍，一探她们与鬼故事的因缘。五四以后的新文学蓬勃发展，应运而生的女作家为数不少。但讲到叙事言谈的法则，则重心仍落在以男作家为主的那套“为人生而艺术”的写实文学上。鲁迅、茅盾、巴金等人的作品由不同角度反映人生，批判社会，正可视为文学声音的正统。即使像丁玲这样的作者，以叛逆的莎菲起家，终也落入一“中性”意识形态的写作规范中。独有张爱玲于上海孤岛期间的系列作品，“弃明投暗”，不事微言大义，而专以洋场百态、琐屑人情取胜，且顾盼之间，愈发有种世纪末的绚丽从容。蔡美丽教授谓其以“庸俗反当代”，确是一针见血之言[6]。由此推之，我们更要说张爱玲之敷衍现代鬼话，不啻是在“次等”文类中，营造反扑，逾越主流文学及其政治道德意识的力量。识者常乐道张挖掘女性心灵幽黯面的功夫，实则她自外于“阳”光、道“常”（男？）人所不能或不敢道的写作形式本身，已十足

蕴含女性主义式的张力。鬼故事因成为试探伦理、情欲、禁忌，疏放意识形态魔魇的重要借口，质疑“写实”文学疆界的一个“美丽而苍凉的手势。”

谈到张派鬼话的衣钵传人，在60年代首推施叔青、李昂这对姊妹花。尤其施叔青的作品，不论写鹿港还是（后来的）香港，均延续了一种光怪陆离、颓靡幽丽的格调，每令读者悚栗不安。施曾坦言是“张爱玲迷”（见《情探》书序），她学张最有心得之处，大概就是把活生生的世界写“死”了吧？且看她第一篇小说《壁虎》，即鬼气弥漫。日渐衰落的显赫门庭，苍白痴狂的少女，情欲泛滥的家庭关系，乱伦的诱惑，罪孽的重担，死亡的威胁，充塞字里行间，交织成一无所遁逃的人间地狱。《凌迟的抑束》中的浪子推开外祖母的房门，看到“伊脱去上衣，对向着我的整个背因那截肥白的臂膀在前胸不停的挥动……松弛多皱的下垂的肉迅速的猛颤着，”竟引起极颓废的性欲联想；而外祖母突然亡故后，“我伸手跪在床畔，拭去伊沿嘴唇的边缘流出的发着酸味的几滴芹菜汁时，赫然在蒙上灰败的死色的圆脸上仿佛隐现出一只大蝙蝠的黑影来。”施裹尸布似的文体，夹夹缠缠，其所造成之气促窒息的节奏，与日常鲜活的白话，迥不相同。死亡、性、疯癫，及超自然力量统摄了施的想像：女人的身体像淫猥的壁虎，疯妇额头上的红疤酷似蜈蚣（《约伯的后裔》），睡鼠掉入火坑，发出阵阵尸臭（《凌迟的抑束》），或是山地人拐带小孩，遍身割出“鱼鳞小孔”，滴下鲜血，染红白布（《泥像们的祭典》），莫不可怖。白先勇提到施的作品中“五毒”横行，人鬼不分，“受人伦及习俗拘约的社会不是属于她的”，当是知心观察。因此产生一种“奇异、疯狂、丑怪的美”，更只有诗鬼李贺的意象才能相比：“南山何其悲，鬼雨洒空草。”[7]

施叔青近年一系列以香港为背景的故事，在取材及文字上似皆较以往趋近现实，不少评者（如戴天、梅子、施淑）亦指出她前此少

见的社会反思。但笔者仍要强调，“香港‘人’的故事”未尝不是“香港‘鬼’的故事”。施对另一个世界的迷恋，何曾稍歇。东方之珠的光彩再缤纷耀眼，也总有份烟花将尽的怆然。张爱玲《倾城之恋》中的香港，“没有灯、没有人声、只有那莽莽的寒风……无穷无尽的叫唤着……通入黑暗，通入虚空的虚空……失去记忆的文明人在黄昏中跌跌跄跄摸来摸去，像是找点什么，其实什么都完了”，恰可视作施叔青运笔的起点。《愫细怨》岂不是一个更堕落、疲惫的《第一炉香》式故事？《窑变》、《驱魔》悠悠地转述《倾城之恋》那对浪子佳人的再世孽缘。只是佳人已老，浪子添霜，施叔青的香港人在“着魔”与“驱魔”的边缘打转，个个铤而走险，寻找替身。此外，《冤》写非理性的社会压力逐步侵扰妇女吴雪的生命，终至驱其精神分裂；《寻》写女性对生育的种种憧憬与焦虑，以及恋父恨母的错综情欲，在透露缺乏救赎，虽生犹死的感喟。尤有过之的《情探》，说穿了就是两个女吸血鬼斗法的好戏。摩登斯文的香港佳丽到了夜里，赫然变作无主的游魂。从一张床飘到另一张床，寻寻觅觅，绝难超生。如果对映《情探》背后，川戏《王魁负桂英》人鬼纠缠的警世故事，更可见施叔青对小市民的爱欲煎熬，旷男怨女的轮回情孽，有着大戒惧大悲悯。

李昂的作品不让乃姊专美于前。她一鸣惊人的《花季》即以少女逃学的经历，牵引出一段奇诡的旅程。故事以残余的白马王子和白雪公主的童话起，逐渐透露青春期少女百无寄托的生活，反抗的冲动，以及对性的好奇与畏缩。接着神秘花匠出现，带来生命的转机也是危机。“一切一切进行得十分古怪而滑稽；仿佛所有的秩序都给专爱恶作剧的精灵给扰乱了。”少女与花匠的旅程终点是座花园，转过身去，赫然邻近一大片墓地，“阳光下，墓碑闪着奇特的白光刺痛着我的眼睛。”性与死亡的连锁暗示，于此达于高潮。但《花

季》的结尾，却带来仿若"什么也没有发生"的反高潮。"但我是否真正渴望发生一些什么，我自己也不清楚。"少女的自诘，一语道破女性恐怖故事的模棱心态。日后薛荔的《夜树》，讲少女离家夜游的迷幻冒险，恰有异曲同工之妙。

李昂的《婚礼》一向受到重视。故事中的主角携带一篮像"魔鬼"一样重的素食，为神秘的"菜姑"女儿作婚礼的祝福。他进入了一座幽暗的古宅，穿过一重又一重的厅堂、甬道、天井、危楼，终于抵达那腐朽的、贞静的"闺房"。李昂纯熟地写出一个中国式古堡恐怖小说，且兼有爱伦·坡和卡夫卡的影子。尤其主角与菜姑待嫁的女儿会面那场戏，恐怖而不失谐趣，确是难得。《婚礼》的新娘"手瘦而多骨节"，身体像"刨平了的木板"，"两只细瘦的乳房在衣服下必然是下垂的，也许还带青紫色。"新娘吃吃地笑着，任由母亲用"公元前几千年的"白粉化妆，像是巫婆新扎的木偶。莫非这是场冥府的婚礼，亡灵的喜事？李昂欲借此铺述女性对婚姻的不安期待，反成次要的话题。

《婚礼》中的那些怪诞人物场景，一定使李昂念念不忘。于是"婚礼"了15年后，是该她"杀夫"的时候了。一般的读者多注意《杀夫》对女性社会地位的探讨，自行其道理。但如果我们换个角度来看，亦可发现李昂放纵、夸耀一己性幻想的意图，并不在表面剖析社会现实的目的之下。《杀夫》是一个顶着女性主义招牌的恐怖鬼话："为女性鸣不平"既是李昂的前提，也可能是她的伪托。在此一矛盾下，书中大量的性与暴力场面因而充满虐待与被虐待的双重刺激，偷窥与暴露癖的双重挑逗。《婚礼》中那个僵尸似的新娘，借尸还魂，成了苍白饥饿的林市。这位"本钱"差劲的女士当然在书中受尽折磨。但奇怪的是，她愈受压抑，反愈有一种歇斯底里的欲望，蠢蠢欲动。如果孔老夫子"食色性也"的那句话果然当真，林市老是挨饿的问题，想来可真有点儿那个。林女士最后引刀逞一快，固是女性

的复仇，也是为李昂的性幻想，找到了合理的出路。笼罩在此一女性主题之上的，则是中元普渡的鬼月气氛，血肉淋淋的杀戮场景，还有果报轮回的冤孽传说。合人鬼交争，男女对立的题材为一炉，李昂的《杀夫》算是把女性/欲望/原罪三者连锁的意义冲突，赋予了独特的诠释。

除了施叔青外，另两位居住香港的女作家西西、钟晓阳也能构思精彩鬼话，值得注意。西西《像我这样的一个女子》强烈透露恋尸症 (necrophilia) 的倾向，令人触目惊心，不在话下。《圣墙》自小女孩的眼睛看虐杀女婴的问题，虽有明白政治批判讯息，却能把握女性对自身性别甚或性征的犹疑焦虑，写出一动人故事。当小女孩半信半疑地从墙上看到一个长像相同的阴影时，其气氛正遥拟亨利·詹姆斯的梅西故事。但西西兴趣广泛，写鬼故事也只是浅尝辄止。相形之下，钟晓阳的近作《爱妻》中的四个中短篇则是有备而来，架势十足。钟于张爱玲有私淑之谊，同好于古典小说戏曲中找寻灵感。恰似张爱玲一般，钟也"求助于古老记忆"，"对周围的现实发生一种奇异的感觉，疑心这是个荒唐的，古代的世界，阴暗而明亮的。"

以《爱妻》一作来说吧，这基本上是篇追悼亡灵的故事，写了要焚祭地下的。钟的人物行动本身即古意盎然。写男女两情相悦的情景，酷似《浮生六记》（又一墓碣文式的爱情文字），写露水姻缘，则不乏话本俚俗趣味。于是，香港的芸娘是制饼师傅，现代的沈三白是旅行经纪，外加一段外遇插曲，使全作既模仿才子淑女的传奇佳话，又不忘匹夫匹妇的警世姻缘，感伤浪漫，兼而有之。最后现代芸娘含悲而逝，倩女离魂，一切"照章行事"，好戏这才终场。死者已矣，生者何堪？据此另一作《柔情》讲鬼妻的神秘感情牵引，竟可让两个男人为之蹉跎一生！

钟的《卢家少妇》是个集"张腔"之大成的作品。奄奄一息的活死人，巨人阴森的宅第，阴鸷沉郁的老妇，脆弱多情的红颜，再加上

贸然造访的书生，真是应有尽有。谈论现代鬼话的标准本，舍此夫复何求？钟晓阳的结局安排少妇远行，书生另娶，似为凄恻的故事注入活力。然而一切都只是梦魇一场么？回忆如幽灵一般，势将盘踞我们书生的心头，久久不散。

《良宵》又是一以婚礼为背景的短篇，洞房花烛夜之后，举行复古婚礼的佳偶逐渐在高烧的红烛下，隔开阴阳乾坤两界的红绸头巾间，体会到亘古以来人世凄迷的聚散关系。悲切的"帝女花"大戏唱腔，夹杂窗外火警铃声，蓦地使婚礼成为男女对峙的洪荒时刻，夫妇关系的危机考验。新郎害怕起来了，"他想起童年时代听过有关鬼新娘的故事。洞房之夜，新郎发现与他拜天地的竟是一心复仇的鬼新娘，红绸背后出现一个骷髅头。"新娘呢，"没有比静室中更孤独地被谋杀更悲惨了。她竭力回忆房门的方位，准备一有异动便夺门逃命。"钟晓阳搬弄鬼话的才情，以此最是可观。

本文的讨论，将以苏伟贞的作品作结。苏这几年创作不断，写得较好的一些文字则充分证明她见张家鬼话的得力传人之一。她写世间女子的爱恨嗔痴，表面清冷萧索，内里却每有玉石俱焚的巨大欲力冲动。正因苏的女子们都是多情种子，在礼教为先的社会里，她们迫得以小小的身躯作最后的赌注，探索或承受生命的极端冲突。苏的第一篇作品《陪他一段》，写一个女子如何拚下命去，好与心爱的男人过段露水姻缘，正是阳世走他一遭，阴间百死而不悔的正宗女鬼精神。对苏伟贞而言，世道如此艰难苍茫，能有陪他一段的经验，小女子的心愿好像已了。"昙花开过总算份美丽"（《昙花》），太多苏伟贞的故事围绕着这个信条打转。另一方面，作苏小说中的男性主角，其实也非易事。妾身若鬼，郎君若欲消受，代价必然不小。《大梦》中的父亲在母亲36岁那年干脆就"失踪"了，留下母亲逐渐变成精神分裂的疯子。《离家出走》更上层楼，"无缘无故"地，仲双文

在那天早晨就消去了。"反正活着的有些像死了"。这回是丈夫兀坐黑暗中等待妻子的下落;无尽的猜疑臆测,成为他生存的重担。但《离家出走》之类的作品并不具易卜生娜拉式的意涵。恰恰相反,该作重申了苏伟贞对传统男女关系极端患得患失的心态。"作鬼"去也,只能看作是求全不得,退而求其次的解嘲手段罢了。明乎此,《旧爱》、《世间女子》的典青和程瑜之死,也就可以思过半矣。

张爱玲在《第二炉香》中写到,"黑暗,从小屋里暗起,一直暗到宇宙尽头,太古的洪荒——人的幻想,神的影子也没有留过踪迹的地方,浩浩荡荡的和平和寂灭,屋里屋外成了一片。"苏伟贞的《阴影之后》则见到"那阴影一味扩张,终于完全笼罩。任何东西愈驮会愈重,尽管只是毫无体积的阴影。"在阴影之后,苏的人物梦游症似地相聚分离,"无边的荒凉,无边的恐怖"。据此,《大梦》之中的男主角对神秘女郎的爱恋依偎,无非是物以类聚的动机使然吧?上一代的未了情债要下一代来偿赎,《大梦》恍若一个恐怖的恶作剧。最后男主角驱车迎向宿命的冤家,"山间气流真似阴魂,绕车不去"。小楼一角,灯火通明。等着郎君的是佳人?是艳鬼?二者已难区分。苏的小女人们其实各个都有"要命"的能耐。

苏伟贞写鬼话的最终目的,大概可用她自己的话形容:"那些纸头全飞了出去,从窗口望出去,像梁山伯坟上的蝴蝶,是梁祝的化身。落到地尘,谁也不懂所写背景,不知道作者是谁"(《矮墙》)。鬼话的作者,莫非也沾染太多阴气,见不得"人"?然而"鬼"到底是什么呢?是被镇魇住的回忆或欲望?是被摒弃于"理性"门墙之外的禁忌、疯狂与黑暗的总称?是男性为中心礼教社会的女性象征?是女作家对一己地位的自嘲?是邪恶与死亡的代表?从张爱玲到苏伟贞,我们几位现代女作家张开了幽幽之口,倾诉了她们的声音,或凄厉、或婉转,皆足让我们心中发毛。这些声音既不感时忧国,也不健康写

实。但正如法国小说评论家巴他以（Bataille）所谓，它们形成了“好”的言谈叙述之外的“恶”声，播弄、侵扰、逾越了寻常规矩[8]。也因此，它们肯定了文学奇幻想像无远弗届的潜力[9]，以及与政教机关互动的关系。强调“女”作家写“鬼”故事，不过是因应女性主义观点，透视问题的一种方法。

或有道德君子认为是类写作已不足为训，更何况鬼话连篇的诠释阅读。对这样的质诘，也许苏伟贞可以用《我们一起走走看》中的一句话，代表其他的“女”“鬼”作家作个回答：“你就是善体人意的相反！黎明时分谁会闹事？”

注释

[1]唐文标《张爱玲研究》(台北:联经出版事业公司,1976),56页。

[2]同上。

[3]T.A.Hsia,"Aspects of the Power of Darkness in Lu Hsün",*The Gate of Darkness* (Seattle:U of Washington P,1968)146~162.

[4]香港岭南学院陈清侨教授对宋话本中的女鬼造型及行动的社会意义,曾有深刻分析。引言摘自陈作,Stephen Chan,"The Return of the Ghostwoman:A Critical Reading of Three Sung Huapen Stories",*Asian Culture Quarterly* 15,3(1987):47~71。

[5]见 Ellen Moers,*Literary Women*(N.Y.,Oxford UP,1985)122~140。另西方古堡恐怖小说的历史背景及发展，可见 G.R.Thompson,ed.,*The Gothic Imagination:Essays in Dark Romanticism*(Pullman:Washington State UP,1974)。

[6]蔡美丽《难得庸俗:读张爱玲杂想》,收于陈幸蕙编,《七十六年文学批评选》(台北,尔雅出版社,1987),293~312页。

[7]白先勇《〈约伯的后裔〉序》,收于施著《约伯的后裔》(台北,仙人掌出版社,1969),4页。

[8]Georges Bataille,*Literature and Evil*,trans.Alastair Hamilton(N.Y.:Marion Boyars, 1973).

[9]托多洛夫(Todorov)论文学的“奇幻(fantastic)文类的观点,可资参考。Tzvetan Todorov,*The Fantastic*,trans.Richard Howard(Ithaca:Cornell UP,1975)。

张爱玲现象
——现代性、女性主义、世纪末视野的传奇

张爱玲擅于写月亮，阴森森，涩冷冷的大圆月亮。赶在八月中秋传来张爱玲逝世的消息，这该是留给我们最后的嘲讽吧。这些年来，张爱玲幽居海外，创作极少，而她的声名却持久不衰。说她已遗世独立吧，她却又赶在世纪将尽前，现身说法出版她的照片集。游走于文字与影像，大众与高蹈，媚俗与骇俗间，张爱玲一次又一次诱惑并揶揄她的读者。她对文化"现代性"的掌握，其实颇有神来之举。张爱玲之成为一种现象或"神话"，岂是偶然。

无论对生活、对创作，张爱玲强调参差对照的美学。在血泪口号的抗战年岁里，张爱玲兀自长居沪上，编织她一则又一则的传奇故事。白流苏、曹七巧、郑川嫦……这些生活在乱世的女人，不彻底的爱过恨过，最后与"大时代"一块儿灰飞烟灭。苍凉中的浮华，颓废中的超拔，只有女性才能这么夷然地见证这参差对照的美学，并将它实践到人生上。从女人的"神性"到情妇哲学，早在40年代，张爱玲已"郑重而轻微"地提出她的女性观点。而这些观点到了90年代，依然是女性学者争执不休的焦点。

而张爱玲对世纪末视景的洞悉，才是她创作与生命哲学的高峰。时代“已经在破坏之中，还有更大的破坏要来”。未雨绸缪，张爱玲弃绝天长地久的寄托，但求现世安稳。但生逢乱世，何能轻言安稳？早在半世纪前，张已一再写这惘惘的威胁。时而发出自嘲而无奈的喟叹，时而发出讶然也哑然的讪笑。

对崇拜她的读者（如胡兰成者），张爱玲早就说过，“因为懂得，所以慈悲”。对那些贬斥她的读者，张应会像她笔下的白流苏一样，耸耸肩，自承“并不觉得她在历史上的地位有什么微妙之处”。在八月十五明亮又阴森的月光下，各大媒体热烈的介绍、回顾张一生的成就。对此异象，张若是有知，也要纷然骇笑吧？用她自己的话说：“谁知道呢，也许就因为要成全她，（又）一个大都市倾覆了。”

“世纪末”的福音
——张爱玲与现代性

张爱玲是一个强烈意识到“现代性”的作家，时间快速的劫毁，人事播迁的无常，是她念兹在兹的主题。她大半辈子处于历史的夹缝间，如她所说的，“时代已在破坏中，但还有更大的破坏要来”。这一“惘惘的威胁”使她从40年代开始，就在繁华喧嚣中散播“世纪末”的福音；以今视昔，她的敏锐、先知令人讶异。张爱玲把握了一份对流动时间的特殊感受，而城市是她最重要的写作背景。在她的作品里，妖娆多姿的40年代上海仿佛是一座“地狱里的天堂”，在永远堕落前，展现最璀璨的光华。

张爱玲早在40年代就深得媒体传播的三昧。她的创造力不只投向文字，也在舞台、电影，甚至服装、社交上，颇有斩获。近30年来，她的文字无所不在，而她的身影无从寻觅。她早停止了创作，但却成为“被”读者、评者、作者创作的最佳题材。我们大家合写的张爱玲神话，是这些年台港文化工业的最佳产品之一。

张爱玲的艺术姿态看来犬儒世故，但仔细读她的东西，她是有悲悯心的——用她的话说，“因为懂得，所以慈悲”。她强调对作品，

对人生，保持参差对照的美感距离，因为没有什么事是绝对、彻底的。矛盾的是，她自己却以最“清贞决绝”的方式，为她“不彻底”的哲学作反证，最后竟不惜以肉身的孤独寂灭来向繁华喧嚣告别。艺术与生命的错综或错乱关系，在在由她身体力行。

另有一点可以一提：张爱玲早年游走小报纸、鸳鸯蝴蝶派刊物间，后来又博得学院批评的青睐——这原都是由男性声音、说话掌控的空间。张爱玲厕身其间，用“流言”絮语、“传奇”故事展开自己的天地。她对女性的观察，可以是媚俗，（如女人的自私懦弱，争逐物质，）但却由这媚俗的观照，达到骇俗的结论。她对婚姻与“姘居”的优劣倒置，她对衣服与男人的讽刺对比，还有对妇人“神性”的推崇，比诸今天的“豪爽论”或“越界论”，不遑多让，而且文辞流丽，更多一分慧黠狎巧之意。

基本上，我认为张爱玲作品贯串了三种时代意义，第一，由文字过渡（或还原？）到影像的时代。她对文字的意象处理，对电影、舞台、照片、公共形象各种影音媒体的调弄、拒斥与展现，极富讨论余地。第二，由男性声音到女性喧哗的时代。在抗战的烽火里，张窝居上海，与一帮女士——苏青、潘柳黛、炎樱、凤子等——吱吱喳喳地谈着写着小儿女情事，预告又一种政治的述写方式，由张主导的女性叙事风格，到了90年代在两岸三地，依然方兴未艾。第三，由“大历史”到“琐碎历史”的时代。看多了政权兴替、瞬息京华的现象，张宁可依偎在庸俗的安稳的生活里。她却总是知道，末世的威胁，无所不在。她的颓废琐碎，成了最后与历史抗颉的“美丽而苍凉的手势”。一种无可如何的姿态。正是在这些时代“过渡”的意义里，张爱玲的现代性得以凸显出来。

第二辑

老灵魂前世今生



从《狂人日记》到《荒人手记》

——论朱天文,兼及胡兰成与张爱玲

1994年朱天文以《荒人手记》一作,赢得中国时报百万小说大奖。小说写一个刚刚步入中年的同性恋雅痞,如何在浮华暴虐的台北都会里,上下求索,找寻爱恋的依靠。在两性论、酷儿论已成时髦文化标记的今天,《荒人手记》的题材算是应时当令,却未必新鲜。[1]但朱天文志不仅及于此。她祭起了"文字的链金术",以缠绵繁复的意象修辞,伪百科全书式的世故口气,筑造了她的"色情乌托邦"。这是个情山欲海的乌托邦,也是个因空见色,由色生情的乌托邦。

已经有20年了吧?朱天文和她的手足好友成立三三小集。在胡兰成的调教下,她(他)们吟哦诗礼中国,想像日月江山。[2]曾几何时,我们的"中国",我们的江山现代化向钱看了,而当年的青青子矜也有了年纪,有了去圣已远,宝变为石的感伤。写《淡江记》(1979)时期的朱天文是那样的缘情似水,多爱不忍。比起来,世纪末的朱天文越发显得老练苍凉——张爱玲于她的影响,反较从前更加明显。

但刘大任说得对，张爱玲的世故像是与生俱来的，读她的文字不会想到“年纪”。“张爱玲的《对照记》与《金锁记》，文字上没有发展，虽然两文写作年代相隔快50年。”[3]朱天文这廿年来的改变，则印证一个作者追逐周遭事物及文字的轨迹。因为不能，可想也不愿，勘破现实世界的种种美丑，朱学不来张爱玲的狎昵与讥诮。她的荒人在最绝望的时分，依旧透露庄重而夸张的姿态。在这里“姿态”（mannerism）指的是生活的戏剧化演出，一种习惯成自然的造作。张爱玲当然是此道中人，但她却早明白“生活的戏剧化是不健康的”。[4]她于是能自嘲嘲人，而且乐在其中。是胡兰成把这套姿态化为正经学问，而且操练得顾盼生“姿”，真假不分。他的《山河岁月》以诗，而且是抒情诗，注史，真个是妩媚妖娆，不折不扣的乌托邦作品。[5]在他的女弟子中，这礼乐的乌托邦却终要化为色情的乌托邦。以俗骨凡胎向王道正气挑战，朱天文其实反写了胡兰成学说，逐渐向张爱玲的世界靠拢。但骨子里她那“郑重而轻微的骚动”姿态，依然不脱乃师精神。[6]朱的作品早已自成一格，但她与“张腔”与“胡说”千丝万缕的对话关系，仍旧精彩可观。

论者对《荒人手记》的文字风格、叙事技法，已有种种赞弹声音。而两性学及情欲学对此作的“性”向归属，依旧辩论不休，但如果我们放大眼光，从文学史流变的角度来看，上述讨论则仍未切中要害。读者应会同意，《荒人手记》讲得虽是同性相吸的故事，但它也是则有关世纪末的创作寓言。这是个作者与自己，而不是与读者，恋爱的自白，是个借文字播散而成的单性生殖狂想曲。文字、创作、生殖冲动在此相互交结，自顾自的衍生意义，完成创造，亦随即抹销其意义。写作成了最华丽的浪费，最抵死而又空虚的自慰。“我为我自己，我得写。用写，顶住遗忘，我写，故我在。”朱天文的世纪末美学，至此发挥得淋漓尽致。

然而在现代中国文学的另一端，我们不也曾倾倒于另一则写作

寓言么？七十多年以前，鲁迅就让他的狂人写下日记，并以其见证古中国的颓废与恐怖。所有的诗书礼教不过是伪善的门面，所有的伦常纲纪其实是压迫的借口。一场人吃人的盛宴已经开了四千年还散不了席。在死亡的阴影下，狂人不断的写着，妄想用文字铭刻他的发现。作为作者，鲁迅却总已知道文字创作的吊诡：狂人梦呓，怎么当得了真？即便当真，不顶多肯定了语言沟通的隔阂，以文字改造世界的无望？在现代中国文学的开端，鲁迅因由极不同的情境，呼应朱天文的感喟——写作是种“奢靡的实践”。[7]

《狂人日记》以短短五千字，预言了多少现代作家的创作命运。鲁迅自己虽不是童騃的爱国主义者，但他的作品毕竟开启了一代作家叙述中国，重写历史的契机。君不闻，在日记的最后，依稀传来狂人的呼声：“没有吃过人肉的孩子或许还有？救救孩子……”。这呼声其实充满反讽，却要成为日后“革命论述”的偈语棒喝。

到了90年代，狂人退位，荒人现身。细细读来，写日记的狂人与写手记的荒人，竟有不可思议的对应性。同样陷身孤绝无望的写作情境，狂人写出了感时忧国的呼声，荒人却要传达禁色之爱的呻吟。同样写社会的伪善与不义，狂人排出了礼教吃人的血腥意象，荒人却注定独自啃噬同志们因爱而死的苦果。鲁迅和他的狂人到底是有厚生之德的；大人不必救了，救救孩子吧。在朱天文的荒人世界里，孩子那里还用得着救？他们是“尤物”——“尤物不仁，以逐色者为刍狗。”(101页)[8]荒人被费多小儿迷得色受魂与，人家却是清凉透明，此心长在电玩游戏。色即是空：欢迎来到电子幻象时代。

我无意夸张《荒人手记》所营造的后现代语境。事实上，朱天文对文字的赞美、对人事的感伤，在在显出她的“现代”或前“现代”轇轕。[9]但语言流转、千变万化，作者不必被学院里的几个术语套住。我所要强调的是，相对于正统的、中国的文学大叙述，《荒人手记》于此时此地出现，有其独特意义。不像海峡两岸许多胸怀大志

的作品,这本小说既不解构国家神话,也不后设历史迷思。在自恋兼自嘲的叙述演出中,朱天文摩娑文字与欲望间的生剋关系。她的荒人在钻营同志情欲的过程中,已以最不可能的形式,又一次质诘了鲁迅狂人当年的国家欲望。从革命同志的情写到爱人同志的情,现代中国文学走了一大圈,志气变小了,但也更好看了。

*

话说从头。朱天文的创作历程起步于高中时代,[10]到了70年代末期,她俨然已是人人期待的文学新秀。今天看来,朱彼时最大的成就,也许是她深入参与的三三小集。这个文学雅聚号召了一群蓄势待发的才子才女,他(她)们"正当少年,天地也要骄纵三分。"[11]春花秋月固然是他(她)们的本色当行,但值得注意的是,他们有本事把炎黄历史、神州血泪也一股脑的贯串起来。大时代与小儿女相互杂糅,所形成的文字妩媚郑重,并兼有之,不得不令人刮目——或是侧目——相看。

影响三三风格的主要人物,当然是胡兰成,胡与张爱玲曾有一段抗战姻缘。战争末期,胡以汉奸嫌疑,四处逃亡,也四处留情,张胡婚姻终以离异收场。1974年,68岁的胡兰成应文化大学之聘来台任教;他的两本重要作品,《山河岁月》与《今生今世》,也分别在台重新出版。三三诸子与胡爷爷结缘,当在此时。胡后因抗战通敌的旧账,被文坛学界炮轰下台,但他对三三的影响,未尝或已。他的多数作品日后亦由朱天文总其成,分别刊行流传。

胡兰成最有名的两部作品,《今生今世》与《山河岁月》,一铺展自己半生周折,一演义中华民族史的三千年动荡,都饶富历史意义。《今生今世》中《民国女子》一章,尤其是我们一睹张胡公案始末的重要文献。但胡兰成的争议性,也可自此二作窥出一斑。他的

《今生》，知之者可谓之忏情伤逝的杰作，谤之者则要比为涂脂抹粉的假面告白。《山河岁月》以桃花源式的恬美视景，重为华夏历史造境，则在当年就引来（如余光中的）挞伐。平心而论，胡的文采甜腻妩媚，所思所见，确有别于“感时忧国”的文学正统。他的抒情史观，其实上溯周作人、废名、沈从文的一脉传统，不应小觑。[12]然而或许是他太天真，或许是他太虚伪，胡终要为他的言行，付出代价。“三三”少年对他的崇敬，反可能是他一生意外的反高潮。

张爱玲与胡兰成的情缘虽只昙花一现，但张却成为胡创作的重要缪思。由于家学渊源，朱天文早已熟读张爱玲。受了胡的点播，则更又增添了一番明艳流转的“正气”。看朱的《淡江记》，不妨想像张、胡二者的声音，如何借年轻作家文字争取发言权。除了胡于序中御笔钩出的张腔佳句：“这时候的太阳，荒花和尘埃，有着《楚辞》里南天之下的洪荒草味……”[13]（《星期六的下午》），我们在《假凤虚凰》、《如梦令》等篇中，也可见证张爱玲“苍凉”美学的影响。另一方面，朱天文的胡腔，也是可圈可点。她是“青天白日满地红下的女孩”，饱饮“日月山川风露”，但待桃花再开，要重来召唤“中华民族的精魄”。于是，为了爷爷、国父、与张爱玲，她要“大大的立下志气，把世上一切不平扫荡。”“单为了张爱玲喜欢上海天光里的电车叮铃铃的开过去，我也要继承国父未完成的革命志愿，打出中国的新的江山来。”（《仙缘如花》）[14]

我这里引用朱天文当年的“警句”，除了莞尔，再无嘲弄之意。这几年统独两版文学史的斗争日益急切，“三三”迭受中土的左派与本土的左派夹击，算是利空出尽。新的奇观应是看着自谓当年被彻底洗脑的评家作者，如何服了一剂见效的“脑新”，就聪明起来。他（她）们抱着起义来归的心情，控诉国共暴政，姿态好不撩人。文学表达政治立场，原来不是新鲜事。但在忙着画清界线之余，我们更要问文学“如何”表达政治立场。

看朱天文那样写她的反共心事，堪称一绝。“我生天地之间，竟是专为了反共来的”，看罢张爱玲的《赤地之变》，她如是写着（《无题》）。[15]这话要是反共老手写来，也许觉着肉麻，但在朱天文笔下，却有了浑然欲滴的姿态，再夸张也透着几分纯真。在《我梦海棠》的结尾，朱叹道：“‘曾经沧海难为水，除却巫山不是云’，我只是向中华民族的江山华年私语，他才是我千古怀想不尽的恋人。”[16]“爱”国可以爱到这样的风流缠绵，朱天文可谓尽得胡兰成式风格的三昧。

然而胡兰成老于世故，朱天文那里比得上？胡的文字再轻巧周折，总嫌矫情造作。朱天文的张致姿态，则不时泄露小儿女式的痕迹。胡为《淡江记》写序，把张爱玲朱天文相提并论，奉为正义女神，并谓朱的“革命背景是有着没有名目的大志。”[17]胡心目中的大志，大概是桃花明月，诗礼江山吧。谢天谢地，朱的革命大志，来得急去得快。几年以后，她用向往汉唐盛世同样虔诚的态度咏叹末世，赏赞颓废。她俨然把胡兰成“没有名目的大志”，化为张爱玲式“认真而未有名目的斗争”了。值得注意的是，朱因为过分一本正经而显现的天真，未尝稍减，也因此与祖师爷爷或奶奶均极有不同。亏得这一脉天真，她终于走出自己的路来。

*

《伊甸不在》成于1982年，显示朱天文风格改变的初兆。这篇小说描写不快乐的眷村女孩甄素兰因缘际会，成了影视红星，未几又陷入情网，与使君有妇的导播纠缠一块。家庭与感情的危机终于使甄在当红时刻，一死了之。这是个俗气的爱情故事：写眷村生活的部分也呼应彼时数位作家（如苏伟贞、袁琼琼等）的兴趣倾向。但《伊甸不在》有其独特意义。几年前那个一心一意要向中华民族“私

语”的作者，现在要告诉我们“伊甸”不在了。胡兰成那艳异倜傥的乌托邦渐渐远去，红尘金粉就要扑向朱天文的世界。而照映她家庭浓厚的宗教背景，小说的题目尤有弦外之音：“伊甸” 不在，是朱“堕落”的开始？

袁琼琼以作家的眼光，指出此作写人写事，犀利明快，有种朱天文前所未见的豁达。[18]我却要说，朱要把人生戏剧化的冲动，仍不稍减。小说本身讲的，不就是个摄影棚里作戏的故事？只是当镜头里的戏演到镜头外，好戏才正要开始。1982年正是朱涉入影视编剧圈的开始，所见所闻，想必为她带来新的冲击。但真正影响她的，应不是那些猛洒狗血的戏剧桥段。恰恰相反，朱观察到了“入戏”及“出戏”间，一种几近起誓的仪式性演练，神秘而庄重。故事或戏剧的演出可以俗不可耐，但出入其中、弄假成真或弄真成假的气氛，必然使朱着迷不已。我更要近一步的说，是这种人生戏剧化的实验，重新勾起而非否定了她以往煞有介事的三三经验。“郑重而轻微的骚动”呵。张爱玲的名言，要由朱天文身体力行。尽管朱与侯孝贤合作后的剧本越写越淡，但戏剧的张力依然健在。此无他，朱本身创作的动机及方式，就是一往情深，“真”——天真或认真——到架势十足。

《伊甸不在》对两情缱绻、终难长久的喟叹，应是脱胎自张爱玲。但我们很难想像张爱玲的角色会闹自杀上新闻。作了别人情妇的甄素兰百难排遣苦衷，只有演出割腕。这是甄的困境，也是朱天文的困境。再过八年，大概是甄素兰的远房表妹吧，米亚要在《世纪末的华丽》中姗姗走来。米亚不是演员，而是模特儿。她不演“自己”，她演出衣服。连作有妇之夫的情妇，米亚也好像与角色疏离。当《伊甸不在》的甄素兰默默含恨而去，世纪末的米亚正要开始她的造纸手工业第二春。这两位情妇结局何其不同，朱天文对女性意识的反思，因此跃然纸上。

相对于《伊甸不在》那样的颓靡感伤，朱天文此时也写了不少

较亲切的小品。《小毕的故事》曾因搬上银幕而广博好评，其实这篇几近散文的小说，才更有看头。依旧是眷村里的哀乐人生，朱却看出又一代子弟兀自生长茁壮的生命。小毕家庭的不幸是没法浪漫的事实；饶是胡兰成的神通再广大，他的风格不允许他正视生命最庸俗懦弱的片段。这一点朱天文青出于蓝；她以自然主义的笔法，刻画这个家庭的宿命悲剧，却能注入无限温情。故事最后，她把小毕送入军校，固然符合了人物与环境发展的出路，但也多少反映了稍早三三胡派传统：天地何其广阔，灵根可以自植。“革命事业”是乌托邦的重新开始。

但我对《叙前尘》尤有好评。这个短篇有个张爱玲式的题目（像是《相见欢》、《多少恨》等）。但写的是个张不可能想像的题材。一个大陆来台的穷军官，与天真烂漫的客家小姐一见钟情。小姐不顾家庭阻拦，黄夜私逃，委身军官，从此成其良缘。熟悉朱天文家庭背景的读者，应可看出这正是朱西宁先生与刘慕沙女士的传奇恋史。但离乱岁月，可泣可笑的故事太多了，《叙前尘》即使此中有人，与作者最亲，还有什么别的特色值得一记呢？我以为是在这个故事中，朱终于把胡兰成那套浪漫史观，活学活用。《叙前尘》里的军官与小姐邂逅乱世，却知情守礼，互托无限“贞观”与“大信”，一派烂漫清明。胡兰成的作品一向高来高去。朱天文却自眼前家事，落实了乃师自己望而不能及的境界。与其说《叙前尘》重写了胡的学说，不如说朱借此超离胡的学说。类似的尝试，在后来《桃树人家有事》亦可得见。可惜该作冗长枝蔓，太有所为而为了。

1987年的《炎夏之都》又是一重要转捩点。几年的编剧生活，朱把得自映象画面的心得，逐渐溶入她的文字世界。故事里的一群眷村子弟，在竹篱笆内的日子过完了，终要面对外面的天地。这是个郁愤又疲惫的天地，一点“没有名目”的怒火，随时可以引爆燎原。故事中的几个人物，浮沉在快速转变中的南北都会里，寻寻觅觅，却一

无所获。前此的朱不是没有写过都市，但到这回，她算抓准了写都市的调子，大事开展，痛快淋漓。由此，朱对繁华刹那起落的感叹，对肉身煞然销毁的无奈，已隐然有了新的观照。炎夏之都，暴虐无明，一桩逆伦的血案发生了。而牵涉其中的角色们，将各自由这痛苦的血祭，清理自己的心事。小说中最令人触目惊心的，当然是那句"有身体好好"的呼喊。是什么样的身体，让我们的角色如此依恋向往？但又是什么样的身体，是如此的不可知不可恃？在朱天文的下几部作品中，从《世纪末的华丽》，到《柴师父》，到《肉身菩萨》，这一探讨，未尝或已。而朱径自要从这身体的耽溺与惊惧，发展她的美学。这当然是一险着，但她终将在《荒人手记》里，表白了她履险如夷的野心。从同性恋者自我销磨的欢娱中，从爱滋病患的死亡折磨中，朱要见证身体及欲望忍受试链及诱惑的极限。而身形 (figure) 的扭曲挫折，震颤极乐，惟有借文字符号 (figure) 的排比，才有了"虽不满意，但可接受"的救赎可能。

*

朱天文的《世纪末的华丽》于 1990 年出版，堪称是她个人创作路程的里程碑。这本小说集收有七个短篇，虽非绝无瑕疵，但篇篇触及台北都会世纪末症候群的一端，颇见朱犀利的时代感。她眼中 80 年代末的台北是这样的光怪陆离，却又这样的飘忽惫懒。那个反抗俄杀朱拔毛庄敬自强处变不惊的年代，可真是渐行渐远了。新台北人一方面精刮犬儒得玲珑剔透，一方面"如此无知觉简直天真无邪近乎无耻"（《红玫瑰呼叫你》）。在后现代的声光色影里，感官与幻想的经验合而为一，又不断分裂为似真似梦的片段映象。落翅仔作者三千年不醒的尼罗河大梦，公司红唇族绝望的与漫画里的王子谈恋爱；老牌青年导师给着一场又一场"圣灵布道会"也似的演讲

秀，玻璃圈的“菩萨”疲倦的继续肉身布施；气功师颤颤幽幽的与女病人“推心置腹”，模特儿脱脱换换的净耗青春。就在这些欲望与绝望的游戏间，世纪末的幽灵迤然降临。

詹宏志以《一种老去的声音》为题，为《世纪末的华丽》作序，一语道尽了朱天文现阶段的特色。俱往矣，朱天文写作《传说》和《小毕的故事》的日子。十载红尘历练，她的新作透露着世故与苍凉。但正因仍不能（或不愿！）穿透层层业障，她字里行间才是如此模棱周折、千回百转吧。朱本人对人世间的迷恋与迷惑，何曾下于她的角色？不是对官能世界的诱惑有着由衷的好奇，写不出像《肉身菩萨》与《世纪末的华丽》那样的欲海浮世绘；不是对时间及回忆的虚惘有着切身的焦虑，写不出像《柴师父》或《恍如昨日》那样具有“惊梦”意境的道德剧。我刻意使用“道德”二字，似与朱念兹在兹的颓废风格恰恰矛盾。但我以为朱最好的作品掌握了这其间的二律悖反关系，乃能使她的世纪末视野，超越了顾影自怜的局限。

我也同意詹宏志所言，《世纪末的华丽》中最好的两篇作品是《柴师父》与《世纪末的华丽》。《柴师父》明写气功师父柴明仪对年轻女病人的暧昧欲望，暗颂时移事往的无奈与悲怆。在推拿触摸年轻无知的女体时，柴师父一次又一次的经验着自我心灵的电击。四十年来家国，三千里地江山，一腔血泪早成了一帘幽梦。台湾老婆台湾儿子台湾孙子，MTV 牛肉秀附设练功看气，蒋经国李登辉费玉青猪哥亮。柴师父的天地“神魔同昌共荣，人人任意而行”。但就在这最猥亵荒芜的时分，柴师父见证生命最残酷的剥复劫毁。“等待女孩像等待青春复活”，“等待女孩像等待有缘师徒”。柴师父卑琐的欲望，岂正是灵肉交会，神魔一体？

但《世纪末的华丽》才是朱天文更上层楼之作。这篇小说讲年华已逝（25 岁！）的模特儿米亚的情爱生涯，不事情节，专写衣裳。朱天文对她原欲讽刺之世界的贪恋，至此和盘托出。她对服饰品牌、

质料惊人的知识，重三叠四，排挞而来，成就如符谶偈语般的文字，迳自透露着秘教的玄妙与狎邪。米亚是个订做的世纪末人物，一个金光璀璨、千变万化却又空无一物的衣架子。而朱的小说自身，未尝不可作如是观。米亚（或朱天文）对服装与形式的极致讲究，淘空了所谓的内容，而没有内容的空虚，正是《世纪末的华丽》最终要敷衍的内容。米亚和老得可作爸爸的老段有着露水姻缘，但“他们过分耽美，（常）在漫长的赏叹过程中耗尽精力，或被异象震慑得心神俱裂，往往竟无法做情人们该做的爱情事。”模特儿的恋爱，“是”一种姿态，一个张爱玲所谓的“美丽的、苍凉的手势”。朱天文写世纪末罗曼史，其纤美矫情处，由此可见一斑。

然而《世纪末的华丽》不只是朱天文纸上服装秀。这篇小说谈衣服，却有意无意的击中时代的要害。它让我想起张爱玲散文《更衣记》里的一段话：“时装的日新月异并不一定表现活泼的精神与新颖的思想。恰巧相反。反可以代表呆滞；由于其他活动范围内的失败，所有的创造力都流入衣服的区域里去。在政治混乱期间，人们没有能力改良他们的生活情形。他们只能够创造他们贴身的环境——那就是衣服。我们各人住在各人的衣服里。”[19] 朱天文尽得张派真传。她避谈政治，却在绫罗绸缎间，编织了一则颓靡的政治寓言。当她写的 MTV 里，一群台湾复制的玛丹娜“跟街上吴淑珍代夫出征竞选立委的宣传车，跟柯拉蓉和平革命飞扬如旗海的黄丝带”交相争艳，或米亚戴着情人的苏联红星表，乘着霓虹广告车，“火树银花驰过高架路，绕经东门府前大道中正纪念堂”疯狂兜风，那久经压抑的政治潜意识，至此呼之欲出。是反叛，还是堕落？是升华，还是浮华？不可说，不可说。

除了《柴师父》与《世纪末的华丽》，《恍如昨日》与《肉身菩萨》，一写知识分子的物化心灵，一写雅痞同性恋的飘零欲望，各有可观。《肉身菩萨》也显然是《荒人手记》的前身，但我对另一作《带

我去吧,月光》别有兴趣。不管朱如何的张致造作,她多少赋予前四篇作品中的角色某种残存憧憬。世纪末的沉沦虽是宿命,却因角色的自觉而点出启悟的可能——不论这启悟是多么的灵光一现。《带我去吧,月光》却有一种歇斯底里的绝望。严格说来这篇小说写得不能算好;它太冗长,而人物却仍未发展完全。小说以年轻的上班族佳玮的伤心恋史为主,以佳玮母亲探亲之旅、难偿旧爱为辅。佳玮谈恋爱的对象有三:平庸的李平,神龙见首不见尾的香港客户,还有漫画里的JJ王子。小说最精彩处是佳玮周旋这“三个男人”间,似幻似真的“移”情到“别”恋。这位小姐生猛的激情,真是如此“天真无邪近乎无耻”。相对于她母亲40年旧情绵绵,孰轻孰重,反倒难下论断。小说的高潮是母女各成伤心人,母亲恹睡匝月,佳玮则失去了记忆能力。朱天文以小儿女式的笔调起始,却终于述说一个恩情不再,回忆荡然的故事。漫画里的痴嗔爱恨和历史上的生离死别原来是这样接近;回忆与失忆、爱欲与妄想竟是如此不可思议的混淆。朱天文世纪末的想像,以此最为“儿戏”,也最为令人惊惧。

*

我们于是又回到了《荒人手记》。评者自詹宏志、刘大任、刘叔慧、郭筝到朱伟成,对这本小说的丰富面貌,都已有深刻的发挥。朱天文以女性作者身份,细写男同性恋间的私秘情事,尤其令不少读者啧啧称奇。沿着本文为朱天文创作经验戏拟谱系的方法,我们不妨再一次回顾她早年的背景。如前所述,朱天文当年要把一腔柔情注入建国复国大业中。这样的姿态,旁人看了要捏把冷汗,她倒一本正经,而且顾盼自如。十几年过去了。世纪末的朱天文重把一腔柔情注入同志的爱欲国度中;她要在所多玛的废墟上,重建她的(文字想像的)神圣殿堂。弥漫小说中的情色欲望,其实是转嫁了她当年

的政治欲望。而两者基本上都是美化了的诗学欲望。《荒人手记》的第六章讲荒人与他的爱侣共游梵蒂岗。两人深爱无悔，乃在圣彼得教堂的弥撒声中，盟誓互许终身。这一章何其亵渎玩忽，又何其清坚决绝。《荒人手记》也许映照一个年华将去，日益世故苍凉的作家心事，但是三三时代，那个一心一意要把惊险化为惊艳的多情女子，身影依稀可辨。

胡兰成写《民国女子》，大事铺张他与张爱玲的种种。他对众家女人兼爱非攻，或许自有道理。但以知己之姿，来为“民国世界的临水照花人”塑像，他到底是愧对佳人。女性主义者就此，还可以大作文章。要强调的是，胡兰成敷衍这段百世不遇的情缘，笔锋尽处，如何启发了朱天文。《荒人手记》讲的当然是个极不同的故事，但故事中心处理的是个风雨如晦、伊人何处的古老题材。“死生契阔，与子相悦；执子之手，与子偕老”。这是《诗经·邶风》里的句子，写战争里男女相悦最朴素的欲望，而患得患失的无常感触，油然自在其中。张爱玲与胡兰成都爱引用这段诗；张《倾城之恋》的基调，即源于此。胡兰成也意识到“死生契阔”的悲哀，却有本事在生命深渊的边上，施施然建筑自己的桃花源。是他把张爱玲情史写成了电光石火的启悟。是他在战火烽烟中，向张许下“岁月静好，现世安稳”的承诺。千劫如花，再大的悲哀也都化作妮妮婀娜的耽美姿态。

胡把人间游戏得如此“正经”，张小姐那里却终于失去了耐性，歉难奉陪。《民国女子》写得再荡气回肠，佳人已去的遗憾，还是难以弥补的——于是有了更多的奇文妙句，更多的徒托“空言”。多少年后，朱天文有意无意的承续了胡的修辞与话锋，写出了个同性恋爱版的“民国男子”故事。荒人那柔肠百转的爱欲，引得他在俗骨凡胎间辗转堕落。他以他的肉身，见证六界种种爱欲劫毁；缘起缘灭，最后寄托色相于文字。这种自我消耗的耽美姿态，《今生今世》已可得见。不同的是，胡兰成老于此道，他是以看风景的方式写他的艳遇

情史。朱天文和她的荒人代言人也够世故了，但到底不能挣破我执。小说首章荒人那么郑重的宣布弃绝尘世，其实反露出不忍与不舍的底线。难怪他（与作者）苍凉颓废的宣言，因此犹存一丝天真的自恋与庄重。

胡兰成出入文字障间，不黏不滞，也许真是参透一切；但有心读者也不免怀疑他滑溜溜的文字戏法，才是他不空不寂的托词。相形之下，朱天文努力夸耀世纪末光华，举“轻”若“重”，雕琢处处，反显得可亲可爱一些。作为一个无可救药的文字拜物教信徒，朱至少目前找到她可切之磋之的对象。镜花水月，她那里看破。千言万语都还等着她继续搬弄排比呢。当年那胸怀“没有名目的志气”的作家，仍在好生琢磨她的才华，继续为我们创造文字奇迹。

注释：

[1]对于朱天文在“性别政治”方面所持的立场，已有不少批评者论及。仅管她的题材碰触同性恋世界，朱天文的《荒人手记》不被视为激进的同志小说。见朱伟诚《受困主流的同志荒人——朱天文〈荒人手记〉的同志阅读》，《中外文学》，24卷2期，141~152页；刘亮雅《朱天文近期作品中的国族、性别、情欲问题》，《中外文学》，24卷，1期，7~20页。

[2]胡兰成对朱天文的影响，见如黄锦树《神姬之舞；后四十回？（后现代启示录？）——书写朱天文》，未发表论文。

[3]刘大任《逃不出的荒原——我读〈荒人手记〉》，《中国时报》，人间副刊，1994年，12月11日。

[4]张爱玲《童言无忌》，《流言》（台北：皇冠出版社，1988），20页。

[5]胡兰成作品在其逝后由朱天文重新集结出版，包括《山河岁月》、《今生今世》、《中国的礼乐风景》、《禅是一枝花》等共九种，皆由远流出版公司出版。

[6]黄锦树在其朱天文专论里，强调朱承自胡兰成“文学即修行”的修行观，意谓借文字创作而增益超越主体，并扬弃世俗劫毁的生命观。我同意黄的说法，但仍以为自张、胡以迄朱天文，皆不脱一贯耽美精神，其极致处，可以以假乱真，以华靡的文字及生活方式（或信念的）“发明”来雕塑人生。而于此朱天文自最早期作品以迄《荒人手记》，皆不离一种小儿女的“认真”心态。“修行”的结果能否达到超越目的，则当存疑。

[7]朱天文《奢靡的实践》,《荒人手记》,(台北:时报出版公司,1994),2页。

[8]以下数页均引自朱天文《荒人手记》。

[9]见刘亮雅的讨论同注[1]。

[10]见袁琼琼《天文种种》,收于朱天文《最想念的季节》,(台北:远流出版公司,1991),8页。

[11]朱天文《淡江记》,(台北:远流出版公司,1991),81页。

[12]胡兰成的理论根基,至少包括了《易经》生剋之道,禅宗的感悟说,《诗经》温柔敦厚的美学,以及日本女性中心美学。见同注[2]黄锦树文,2页。

[13]朱天文《淡江记》,3页。

[14]同上,163页。

[15]同上,133 页。

[16]同上,128 页。

[17]胡兰成《序》,《淡江记》,3 页。

[18]袁琼琼《天文种种》同注[10],11 页。

[19]张爱玲《更衣记》,《流言》,72 页。

老灵魂前世今生
——朱天心论

也许是千百年后吧。文明升沉，万事播迁，五洲板块又是几度震荡后，有个曾叫台湾的岛屿依稀残存。朔风野大，天地洪荒，早已阒无人烟的古都台北，或还残存当年一二繁华遗迹？沿着昔日总统府、二二八纪念公园旧址行来，荒烟迷漫，鬼声啾啾。掘地三尺，哪还有半点尸骸。倒是千百页尚未腐化尽净的断简残篇，成为对某个世纪书市文化的最后见证。

一阵腥风吹起那些书堆，噼噼啪啪，你仿佛听到阵阵歌哭之声："昨日当我……"、"想我……"、"我记得……"。是老灵魂的声音么？穿过生死大限，它还是阴魂不散！世事混沌不清，世事又全如所料。在历史废墟间，老灵魂彳亍徘徊，不忍离去—— 一切早都关灯打烊了，它还在摸黑找些什么？

自80年代末期以来，小说家朱天心开始营造她的老灵魂世界。阅人述事，洞若观火，笔调则如此老辣苍凉。从《我记得……》到《想我眷村的兄弟们》，再到新作《古都》，朱的创作量不能算多，但每次出手，必然引起议论。读者或为她的题材侧目不已，或为她的

“论文体”叙述啧啧称奇。但最不可思议的，还是她率团登场的老灵魂人物。老灵魂来自各行各业，穷通蹇达不等，但个个“先天下之忧而忧”。他（她）们悸惧衰老与死亡，却有穷究老与死的兴趣。他（她）们看来对一切都不在乎了，却比谁都更在乎一切。在朱天心的指挥下，老灵魂渗透你我之间，散播末世消息。人家希望、快乐，老灵魂暗自神伤；人家心灵改革，老灵魂心乱如麻。这真是群杀风景的人物。

而朱天心自己也是个老灵魂么？小说家和她的人物真得对号入座么？也不过就是十多年前吧，朱天心凭着《击壤歌》、《方舟上的日子》等作，颂赞青春，风靡多少学子。几番周折，她竟抛弃同辈读者（如我等），决心先自行老去。但她老得并不彻底，她还有话要说。过分老于世故的人其实写不出像《想我眷村的兄弟们》、《匈牙利之水》这样的作品。是犬儒，也是天真，朱天心的作品因此形成一种风格的时差。这也许可作为我们进入她“老灵魂学”的一个门径。

一　与历史怪兽搏斗

朱天心作品最重要的特色是对时间、记忆，与历史的不断反思，而她老灵魂式的角色成为启动此一反思行为的最佳媒介。老灵魂生年不满半百，心怀千岁之忧。他（她）们知道太平盛世其实隐藏了无数劫毁的契机，也惊讶在死生大限之前，凡夫俗子竟能活得如此浑然无知觉。今朝欢乐，明朝枯骨，生命的必然与偶然，不就是一线之隔。虚空的虚空啊，一切的贪痴嗔怨，总要归于徒然。老灵魂独探死生的幽微逻辑，夙夜匪懈，且啼且笑，于是有了不能已于言者的冲动，有了书写的欲望。

论者可以轻易指出，老灵魂的忧虑就算事出有因，毕竟是有闲阶级的玩艺儿。芸芸众生未必真傻到不知生老病死，然而眼前的

“近忧”都照顾不来了,还谈什么远虑?朱天心的人物都犯了一个毛病——杞人忧天。朱天心要不以为然了?她可反驳她的老灵魂其实个个胸无大志;他(她)们所关心的就是眼前的芝麻绿豆。一般人自谓看近难看远,说穿了,看得还是不够近。谁能想像这一分钟的家常,埋藏了下一分钟的什么噩耗?老灵魂事事关心,事事担心,他(她)们活得好累,也是不可救药的现实主义者。

朱天心折冲于最细密的现实关怀,以及最迂阔的生死忧思间,形成了她作品中的一大吊诡。照道理说,已经看到死亡另一面风景的老灵魂,还有什么心情斤斤计较浮世人生?但我以为这一吊诡是她叙事风格的基础,也与她想像历史的方式息息相关。看她的作品,尤其像《预知死亡纪事》及《拉曼查志士》等,不由你不觉得她笔下人物忧生忧死,已迹近妄想狂的征兆。“人有旦夕祸福”真是他(她)们的座右铭。有幸死得其愿,死得其所的人毕竟太少。为了“走得”干净,老灵魂们上自生辰八字,下至内衣内裤都得事前交代打点。但欲洁何曾洁,只怕生命中的琐碎让我们活得谨小慎微,死得也不明不白。《预知死亡纪事》,顾名思义,已充满自我解嘲玄机。死亡如果是一了百了,哪由得我们预知后事?生命是如此嬗递紊乱,怎能叙述纪事?老灵魂是在打一场看不见敌人的仗,其虚张声势处,恰如四百年前的唐·吉诃德一般。

朱天心及她的人物一方面苦于世事无常,一方面又贪婪的吞吐千百种过眼资讯,成为一种文字反刍奇观。读者或要为她益趋漫漶的风格所苦,因为她越来越不能讲个一清二楚的故事。但换个角度,朱天心放弃传统定义的故事性,几乎是理所当然的事。借此她反可能逼近现实无明也无常的面相。她的琐碎议论姿态成为对抗历史大说的方式。所谓本末倒置于她或有新解。当事物的“本”已无所可本,我们所能有的也只是枝微节末。正因为朱及她的人物意识到大历史的了无理性,他(她)们对生活的细节,对记忆的缝隙,愈发变

本加厉的摩挲思辨。

在这一方面，朱天心让我们想到了张爱玲——尽管张可能是她雅不欲再有轇轕的家传秘方。想想张的名言：

> 在时代的高潮来到之前，斩钉截铁的事物不过是例外。人们只是感觉日常的一切都有点儿不对，不对到恐怖的程度……为要证实自己的存在，抓住一点真实的，最基本的东西，不能不求助于古老的记忆。[1]

张爱玲素以惟妙惟肖的模拟技巧，赢得口碑，事实上她胜于一般写实作家上处，更在于她从不把现实视为当然。她的白描功夫与其说建构纸上现实，不如说因其过于精密尖锐，因而粉碎了我们居之不疑的现实观。朱天心的风格并不近于张，但在想像大难当前，"苟且偷安"的方法上，居然与祖师奶奶仍有若合符节之处。

二　我记得什么？

言归正传，朱天心创造老灵魂的过程，究竟十分曲折。由于家学渊源，十来岁的朱已颇有大将之风。再加上老牌才子胡兰成的点拨，下笔行文在在令人惊艳。《击壤歌》所焕发的率性浪漫，不啻是鹿桥《未央歌》的一脉真传，而朱天心那样"随便"的就念完北一女，还成了台大人，真让我辈叹为观止。与此同时，朱参与"三三集刊"活动，诗书天下，礼乐江山，好不热闹。她的军眷家庭背景当然也对她多有影响，天地正气到国家主义再到儿女英雄，一种紧密内烁的生活形式及信念，于焉兴起。

然而才女终将长大，时光难再倒流。早在大学时期，朱天心已兀自在思考着生命无可奈何的变数。像《未了》、《时移事往》、《昨日

当我年轻时》这些篇目题名，都宣示了她对感情、身份、年岁的焦虑——尽管她急切的言志倾向，每每使作品读来造作。然后她推出了《我记得……》（1987），以一系列犀利讽刺的故事，为老灵魂式角色画下雏形。

《我记得……》后十年间，朱天心除了创作，也浅涉政治活动。她的改变，竟与台湾从戒严到解严，从一党到多党的时刻表相互辉映。批评家乐得就此大作文章。或强调朱因族群、政治信仰认同的危机，由青春浪漫变得辛辣保守（詹恺苓）；或指出她一向追求主流以内的政治正确性，面临90年代的众声喧哗，不免无所适从起来（何春蕤）；或批评她的性别意识过于画地自限，间接反映她国族认同上的故步自封（邱贵芬）[2]。这许多研究中，黄锦树的专论《从大观园到咖啡馆》最为可观。仔细爬梳朱的作品后，黄写出朱的创作时空及风格上的巧妙互动，以及她投身、记录及批判社会动态中的特征。黄锦树更提醒我们胡兰成当年对朱的评价及期许，从而见证朱与她胡爷爷间颇见张力的对话关系[3]。

这些评论不乏中肯意见，但也有一二声音过分依赖当今的政治及理论立场，对朱训勉有加。评者的赞弹，朱尽可嗤之以鼻：小说的可读性与否，与政治或文学理论正确性多寡，其实没有必然关系。意识形态最保守的作家（如杜斯妥也夫斯基）可以写出最激进的作品，何况台湾这年头左右统独交投热络，谁激进、谁保守，还有待下回分解。朱对历史的不确定性念兹在兹，这几年政坛学界的怪态早就是她下笔的好材料（如《佛灭》、《我记得……》）。面对冲着自己来的“历史”评价（包括本文在内），大可以自谑谑人的方式，好好分析一番。

我的问题在于，不管怎么看朱天心的前世今生，多数评者的立论皆止于单线史观，他（她）们以朱前期的青春纯真对照后期的世故泼辣；或以前期的天父国父师父（胡兰成）三位一体对照后期的

"去圣已邈,宝变为石"。朱天心的创作历程因此成为一则堕落与成长的故事,一则失乐园式的神话。自诩前卫的评者尤其不耐朱的频频回首姿态;历史裂变之后,她似乎越来越举足维艰了。对这些批评,朱也曾切切以小说或评论形式,有所辩解。奇怪的是到目前为止,她的反驳同样落在起承转合的逻辑里,以致与她的"敌人"们形成五十步与百步的拉锯。

我同意多数评者的看法,认为朱天心在80年代末期经历了题材与风格的断裂,但却以为这一裂痕的前因和后果,不见得如此清楚明白。我更以为朱天心所创造的老灵魂人物隐含了繁复的时间、记忆线索,而作为创作者,朱仍然低估了这些老灵魂们的潜力。对那些嘲笑她不够民主前进的人,朱天心可以幽幽的叹道:在历史的进程里,她与她的老灵魂正如本雅明 (Walter Benjamin) 的天使一样,是以背向,而非面向,未来。他 (她) 们实在是脸朝过去,被名为"进步"的风暴吹得一步一步的"退"向未来[4]。不仅此也,只要历史与记忆代表着一种人为的时间记录, 过去与未来总是不断分殖增减,任何可见的裂变,也不过是权宜的时间座标罢了。

如果老灵魂真如朱天心所谓,可以预言休咎,那是因为他 (她) 们对往事看得太细太多。如果老灵魂逃避历史,那是因为未来的变数使他 (她) 们无从对过去遽下论断。细心看来,朱天心这几年的小说不仅仅在重复追悼一种历史而已。她每一则有关老灵魂的故事都挖掘出我们记忆过去,构想现实的又一断层。最显而易见的,她写反共复国迷信的消失,革命建国神话的兴起 (《十日谈》、《想我眷村的兄弟们》),并惊异于刚破除迷信的人怎又制造神话。在国家论述外,朱为不同族群、性别、行业追寻历史,形成一种人类学式的总汇。[5]任劳任怨以致不成人样的妈妈 (《袋鼠族物语》),暗通款曲的女同性恋 (《春风蝴蝶之事》),心口不一的社会良心分子 (《佛灭》),时有非分之想的安分小民 (《第凡内早餐》),当然还有江湖

老去的眷村少年(《想我眷村的兄弟们》)。每种"人类"都有他们的谱系。不应,也不能,化约为一简单的历史叙述。

而当这些类别的人物相互交错,他(她)所构成的繁复动线,才让我们更惊异于朱天心的驳杂史观。想想袋鼠族妈妈如何有朝一日可成为半吊子股票族及政治族(《新党十九日》),或良家妇女如何在累积杂物的过程中(《鹤妻》),可能与那个杂货店老板兼恋童癖者互通有无(《去年在马伦巴》)。这些角色各有各的生存轨迹,却都从无意义的交会甚或交易中形成自己身分的认知。朱天心应会慨叹,历史何尝不是一种附加价值,一笔多余的开销(surplus value),只是所交易的项目,因人而异。知识分子或许隐隐感到自己的不诚实,但赚到手的利益怎能拱手让出?《佛灭》中的反对运动精英其实是最精明的投资者,一句"我存在,因为我反对"恰似政治活动的卖点,文化理论的明牌。而《我记得……》中的广告商只有在命危时,灵光一现的记得往日乌托邦式政治寄托。

从政治到广告,从历史到杂碎,识者或要诟病朱天心的犬儒尖诮。然而唯其如此,朱显示出她的眼光与众不同。主流的历史是选择性记忆过去的历史,或说穿了,是遗忘(绝大部分的)过去的历史——国、民两党纪念二二八的方式其实有异曲同工之妙。当大家急于为过去翻案或定案时,像朱天心这样的作者贸贸然跑出来喊一声"我记得",难怪要干犯众怒。她记得我们应该忘却的,想起我们不愿或不敢记得的。由是观之,《去年在马伦巴》的拾荒者/杂货贩子角色,真是她老灵魂的原型人物,而她伪百科全书式的叙事方法,实在是良有以也。

朱天心最近的作品更变本加厉,强调我们的记忆不只凭借知识经验,也凭借感官本能,像是嗅觉与听觉(《匈牙利之水》)、视觉与味觉(《古都》)的触发。历史是时间也是感官之旅。在这方面,她的前驱是写《追忆似水年华》的普鲁斯特。容我再套用本雅明论普鲁

斯特的例子。普鲁斯特追忆（或记得）往事的方式与众不同；他大白天也蜷缩在阴暗的房子里，点滴凝聚散乱的往事。荷马史诗《奥狄赛》（Odyssey）中的奥底修斯离家20年没有音信，他的妻子佩涅洛佩为了退却众多伺机求婚者，以织完手中布匹为借口。她于是白天织，晚上拆，夜以继日，延宕承诺。普鲁斯特追忆往事恰似佩涅洛佩织布一样。不同的是，他白天拆，晚上织。表面漫无章法的叙述，暗地自有道理可循。朱天心的"我记得"是在这一白天拆、晚上织的层次上，将过去的可能与不可能偷偷结成一气。

我们再回到前述朱天心的意识形态是否前进或后退，或创作风格是否统一或断裂的争议上，才能了解这些评判仍有其局限。当老灵魂告诉我们历史永恒埋藏裂变，进步也是退步，我们又焉知她自己创作史上的分裂不是统一，保守不是激进呢？没有前期的《未了》，哪里来后期的《想我眷村的兄弟们》？写女同性恋的《春风蝴蝶之事》，未尝不让我们记起《击壤歌》中的同学姊妹情深。朱天心对政治的疑虑，恰是当年她对政治的信念的一体两面。三三时期的她热烈拥抱青春，渐入中年的她提早颂赞衰老，骨子里的认真张致却是一如既往。而老灵魂坐立难安的处处危机论，与胡兰成"大自然的五基本法则"中的处处转机论，竟似源自同一神秘主义的辩证。我为朱天心记起她（可能）愿意忘记的，无非强调她老灵魂哲学的无孔不入，终将以蚀毁她自己为自己营造的立场，作为终结：老灵魂的胜利就是失败。

我曾在前此的书评中称呼朱天心是"老灵魂里的新鲜人"，因为看到她与她人物间毕竟有所差距[7]。面对历史乱流，朱天心还是有太多话要说，也还向往一个清楚的，有是非正义的乌托邦时间表。她的"知其不可为而为之"可以是一切撒手前的阿Q演出，也可能是悲剧情怀的最后勃发。我以为徘徊在这两种极端间，朱仍心有不甘：她毕竟不够老。也正因此，她愿意陷入与她批评者同样单面向的

逻辑，并以之论辩抗争。她的矛盾表诸文字，已形成一些极具张力的作品（如《去年在马伦巴》、《想我眷村的兄弟们》），但是否也已构成一种局限呢？

三　怨毒著书说

朱天心早期作品处处留情，但已时见机锋。彼时的她仿佛年纪、身份尚不足观，是以姑且隐忍下来，转而放肆众皆曰可的似水柔情。但在《时移事往》中，我们已经可见这位女子别有所图。这篇故事自男性观点剖析70年代女性成长的经验。女主角爱波集理想浪漫虚荣于一身，已迹近概念性人物。我们的男性叙事者暗恋爱波而不得，却注定要在她每逢危难时拔刀——手术刀——相助。他数度操刀进入爱波体内，为她堕胎，为她除病。爱波终于不治，留下男主人翁怅惘时光流逝。

我们当然可说爱波就是那美好却不无缺憾的往事化身。但这篇小说真正引人注目的，是朱男性化的观点，以及老练的辞锋；她在写作的手术台上，也是下笔如刀。一反多数女性作家所擅的温柔敦厚，朱天心嘲讽讥刺，左右开弓。到了80年代后期的《佛灭》，朱写尽社会精英的伪善及算计，由于嘲仿的对象呼之欲出，一时引来议论纷纷。

袁琼琼早就指出，朱天心笔触“火热”，而朱自己也承认，她时有“陷刻少恩”之虞[8]。对此朱大概要辩称，“予岂好辩哉！”的确，在这个不讲道理的时代，朱的得理不饶人反予人不够厚道之感了。到了她的老灵魂人物披挂上阵，更让我们觉得朱严以待人，却也自苦得紧。相因相袭，使她的作品充满怨毒之气。

我刻意使用怨毒二字，想到的是古典小说批评“庶人之议、怨毒著书”的传统。金圣叹评《水浒传》，谓“其言激愤，殊伤雅道，然

怨毒著书，史迁不免，于稗官又奚责焉”[9]。金将《水浒》与《史记》并列，暗指太史公“发愤著书”的传统到晚明已由小说赓续。是在怎样激越愤懑的情怀里，一代史家执起如椽之笔，针砭人事，千百年后依然撼人心弦？而又是在怎样滞塞郁闷的环境下，小说家以小搏大，念念以史笔自居？金圣叹于是叹道：“从来庶人之议，皆史也。庶人则何敢议也？庶人不敢议也。庶人不敢议而又议，何也？天下有道，然后庶人不议也。”[10]再过三百多年，小说家不击坏而歌，反而要写“政治周记”。朱本来学的是历史，现在以庶人之议的姿态，怨毒著书，想来也是感触良多了。

现代中国文学传统中也有怨毒著书的一支，个中大师，不是别人，正是鲁迅。一般看鲁迅侧重他感时忧国的一面，但大师百难排解的怨怼，无时或已的忧疑，可能才更令人心有戚戚焉。《呐喊》、《彷徨》固然显示其人的抱负与志业，但也充塞抑滞不散的暧昧心情。怨毒的传统到了鲁迅正如一柄两刃之剑，能够伤人，也能自伤。鲁迅似乎颇有自知之明，散文诗《野草》中一再敷衍他的两难，最动人的例子莫如《墓碣文》中那个自噬其心的游魂：

> 于浩歌狂热之际中寒；于天上看见深渊。于一切眼中看见无所有；于无所希望中得救……
>
> 有一游魂，化为长蛇，口有毒牙。不以啮人，自啮其身！终以殒颠……
>
> 抉心自食，欲知本味。创痛酷烈，本味何能知？……[11]

识者或要说，朱天心哪里能比得鲁迅深刻或深沉。但这已是个生命不可承受之轻的时代，比起世纪初的呐喊与彷徨，作家或者只宜讪笑或自嘲罢了，即便如此，朱天心的老灵魂上下求索而百无出路，满纸道理而又矛盾处处，不能不使我们想到鲁迅部分人物。而我

谈起鲁迅,未必只是抬举朱天心,也更想指出她老灵魂式的逻辑,也可能陷入一种套套语 (tautology) 僵局,正如鲁迅自噬其心的游魂一般。老灵魂以其世故犬儒,作为批评天下无道,兼亦"反抗绝望"的方法。[12] 但同样的世故犬儒也可能培养出 "虚假的洞见" (Enlightened False Consciousness) 甚至成见,陷溺其间而不能自拔[13]。当老灵魂自谓明白一切,可以预言休咎时,我们得提防她是个假先知。

从当代理论的角度,朱天心一脉的怨毒著书法也可找到部分解释。尼采的辱恨说 (ressentiment) 是论者一再指出的现代意识之一端。从杜斯妥也夫斯基的地下室人 (Notes from the Underground) 到色林 (Louis-Ferdinand Céline) 小说的荒唐小人,英雄都成了反英雄。他们因受辱而心怀怨恨,但沉浸在不断循回的痛苦记忆及想像的报复中,他们由自怨竟然可发展成"自爱"。受苦成了不请自来的权利,使他们由最低姿态中,尝到了自欺欺人的"精神胜利"。而一种暴力的种子已自萌芽。鲁迅的阿Q应是个好例子吧? 但仔细看朱天心的老灵魂,我不觉得他 (她) 们自抬早受贬抑的身价,也未必仅能苦中作乐并以此作为报复自己与他人的起点。她的风格也让我想起心理学的"不堪" (abjection) 观点。

"不堪"不同于"辱恨",因为前者虽出于对外界压力的回应,却不汲汲营造内心愤恚的永劫循环。不堪的意识一样让人觉得卑下委屈,却殊少因此发挥成想像或行动的暴虐结果。折冲于体制内外,不堪的人自觉失去发言地位,因此努力找寻、挑逗对话的机会。虽明知一己的地位与声音可能成为笑柄,一股因不甘而想还嘴的冲动总是萦绕不去。心理学家克丽丝蒂娃 (Julia Kristeva) 特别强调不堪意识的"门槛"经验:不上不下,不里不外,不死不活。我们觉得不堪,正是因为我们对人与己的关系无法确定,从而有了自弃与自救的矛盾冲动。克里丝蒂娃把这一不堪的意识定位于女性身上,并与生命

中的现象如废物，食物，及生殖连锁一处。而不堪意识的症结是被放逐的恐惧，对回归的欲望。“门槛”内外的对话由此开始。[14]

批评家的理论高来高去，但我们不妨姑妄听之。由此我们可说朱天心的怨毒著书，来自她文学与政治经验的情何以堪。她的人物中可找到不少对应例子。像《从前从前有个浦岛太郎》，写政治犯被放逐30年后的回归，只陷入恍若隔世的时间错乱。像《袋鼠族物语》写平凡母亲的逐步退化与无言抗议，又像《春风蝴蝶之事》，写女同性恋在男性话语霸权下，暗递心事，都是处理时间、意识形态、语言、性别及性倾向“门槛”内外，相互交争的故事。这些被主流历史排斥的人物，是在从自己的不堪（入流）上，认知自己的身份，而这身份每每使他们无所适从。

但我的用意不在以老灵魂人物印证一二理论而已。我更要说，如果她愿意，朱天心的老灵魂不必被这些理论束缚住。我在上一节提到，从《时移事往》到《想我眷村的兄弟们》，朱仔细琢磨老灵魂的历史观，却往往低估了这一史观的杀伤力。老灵魂苟全性命于乱世，不求见容于主流，他（她）们穷究天人之际，应该也会将混沌论的说法，考虑在内。世事参商，牵一发而动全身。些微骚动，曲折回转！都要让我们的文化结构有所改变。是祸是福，谁能与闻[15]。“辱恨”或是“不堪”，都各只是众多线索之一端而已。更进一步，出入在复国论与建国论、永劫循环说与“大自然五基本法则说”，还有袋鼠族、眷村族、雅痞族、同志族等各类历史间，老灵魂早搅乱一池春水。这些不同角度衍生的史观，盘根错节，难分你我，有可能共存共荣，更有可能同归于尽。在两极之间，物竞而天未必择，最新而好的事物不见得是进化史观的幸存者。既然没有人能够以全知角度综览过去，即使历史重演——有如录影机倒带重播一样——我们又哪里能够得到同样的结论[16]？

这一推论并不让朱天心的负担减轻，但也许有助于她跳出画地

自限的套套语。老灵魂浮游种种历史界限间，对自己前此宣称“知道”一切的“不可知”，终必要哑然失笑罢。因为他（她）的对手正是凭借这一全知姿态，争夺历史所有权。如果没有人能自外于历史，谁又怎能为历史过去与未来塑造全景？你我所思所见，无非是万花筒般的历史鬼影幢幢？朱的新作《古都》，终于朝着这一方向，作出更深刻的思辨。

四　当历史变成地理

《古都》是朱天心最新的老灵魂小说集。除了主要的中篇《古都》外，这本选集另收有四个短篇：《拉曼查志士》、《威尼斯之死》、《匈牙利之水》及《第凡内早餐》。乍看之下，这些小说仍然承续了朱《我记得……》、《想我眷村的兄弟们》的述写姿态。但细心读者可以发觉，前此朱企图借议论所作的自卫姿态，如今更多了自省及自嘲的色彩。她仍然企图记录或记忆历史，却更怀疑一切努力是否终将退化为本能抽搐。多年来预告时移事往的老灵魂，似乎终于身历其境，反而因此有种大势已去（或已定）的从容。

《拉曼查志士》基本上是《预知死亡纪事》的续篇。其中写老灵魂对猝不及防的凶死，对身后之事的未雨绸缪，已是狂想曲的笔法。但朱天心借题发挥，一句“不愿竟此生就这样随随便便被发现并就此被认定”，恐怕才真道出她的意识形态洁癖。《威尼斯之死》巧妙挪用汤玛斯曼的小说名，却是个作家自剖创作经验与环境的告白。黄锦树以此作的地像背景——咖啡馆——为朱天心现阶段创作视野的象征，颇有见解[17]。都会的、自我解构的，以及虚张（男）声（男）势的朱天心，已经成为后现代台北文坛的一景。唯此作过于切近作者本人的创作甘苦谈，虽然时有神来之笔，毕竟有此地无银三百两的味道。

《第凡内早餐》则是一篇精致而狡黠的小品。一个自谓“我做女奴，已经有九年了”的职业文艺女性，在重复采访及文字的生涯间，猛然有了一种渴望：“我需要一颗钻石，使我重获自由。”钻石是情真意长的永恒象征，也是资产累积的富裕指标。钻石以其超乎寻常的价值，委托生活及生命无价的追求。它惹起我们“重获自由”的迷思，只因为我们甘愿被它套牢。钻石成了商品拜物异教的法器，资本主义淬炼出的舍利子。而朱天心笔下年华老去（！）的新人类在洞悉“钻石学”一切后，仍嘿嘿然的全副武装，“打劫”来“属于”她的一个结晶体。在珠宝帝国第凡内公司的台北前哨里，最精致的消费文明与最寒碜的消费欲望相互撞击了。朱天心由此中再次看到了文明的“不堪”，但却衍生了前此少见的黑色幽默。

《匈牙利之水》的形式已近中篇。小说写两个偶然在小酒馆相遇的中年男子，凭着嗅觉（香水、香料）及听觉（李香兰的《上海之夜》），重启记忆之门，进而沉浸于往日时光。证诸小说中眷村生活点滴，我们几乎可把《匈牙利之水》与《想我眷村的兄弟们》并读。只是这一回朱天心更为强调不请自来的感官直觉，如何像触媒一样，引起我们记忆的震颤。麝香薄荷香茅樟脑，丁香豆蔻芦荟玫瑰，在氤氲的芬芳中，我们“闻”出了已被遗忘的过去。而嗅觉又刺激出听觉、味觉及触觉的快感，造成一种象征主义式感官交错（synesthesia）的效果。《匈牙利之水》会使我们想起普鲁斯特到徐四金这一系列作家的美学观。但如果普色斯特借助直觉重新构筑他那精致的似水年华，朱天心可能反其道而行。她看到了——或是闻到了，礼乐退化为生物本能的讯号，文明逐渐荒凉的必然。当香味散去，歌声已远，回忆最终要变成遗忘——完完全全的遗忘。

这使我想起14世纪日本散文家吉田兼好《徒然草》中的一段描写。当我们的至亲好友去世，我们哭之葬之，纪之念之。佳节忌日，我们访视墓园，盘桓良久，不忍离去。但时光流逝，我们的思念之情逐

渐无从捉摸。墓木已拱，我们自己也垂垂老去。当怀念别人的人自己也成被怀念的对象，遗忘的骨牌效应已经展开。千百年后，回忆者及被回忆者共化乌有，古墓竟已早转为良田[18]。

由此我们来到《古都》。无论就题材及气派来说，这篇作品都可视为朱天心近十年来创作的重要盘整。朱天心以往小说不乏各种记忆的仪式。在《去年在马伦巴》中的垃圾资讯/杂货，《春风蝴蝶之事》及《我的朋友阿里萨》中的书信自白，还有新作《匈牙利之水》的香味与歌声，都成为朱重现时移事往的媒介。但是在中篇《古都》中，我们得见朱最大胆的尝试。在这个小说里，朱终于把她要叫停历史、唤回时间的欲想空间化。历史不再是线性发展——无论是可逆还是不可逆，循环或是交杂，而是呈断层、块状的存在。历史成为一种地理，回忆正如考古。

《古都》的故事看似简单，一位已届中年的女性叙述者，远赴京都与当年的老同学相会。两人曾经亲如姊妹"同志"，出了校门却各奔东西。不意旅美多年的同学突然天外传真，叙述者因此立即整装上路。她要等的同学终未出现，而同时漫步京都却勾起了层层往事。故事并不就此打住。叙事者比预定日期早回台北，阴错阳差被当成了日本观光客。她将错就错，拿着日文台北导游手册，重新逛起她熟得不能再熟的城市。

我们的女叙述者穿街入巷，行行复行行。她脚下的台北像是个幽灵城市，叠映着过去与现存的重重痕迹。总督府还是总统府，艋舺还是万华，本町还是重庆南路，末广町、寿町、新起町、西门町。政治的、商业的、人文的、自然的地理/历史，随着叙事者的脚步不断移动穿梭，汇为一处。但台北这座"古都"为什么让多数久居于此的市民，都了无以往的记忆呢？朱天心一再引用《桃花源记》的典故。好一个后现代的"晋太元中"，伪观光客潜入台北桃花源，发现居民"不知有汉，无论魏晋"。这是福气，还是堕落？

朱天心的爱走路，从《击坏歌》中的小虾漫步西门町、中山北路，乃至远征剑潭、士林已可得见。到了《古都》，她把走路的能耐与她的历史忧思合为一处，一步一脚印，真正出入在台北历史/地理之间。熟悉新马理论的评者可以再搬出本雅明的“游荡者”(flâneur)来比附朱天心的伪观光客。游荡者隐身于巴黎街头千百过客间，既冷眼旁观，又不由自己的陷入人潮，形成一种都会景观，也预言都会现代性的来临。朱天心的伪观光客其实是体制内的中产阶级，却时发非制式的思古之幽情。她不坐咖啡馆、不逛名店街，“老是若有所思、若有所求的拖着一个大吸铁，踽踽独行于城市和荒野，更行过漫长人生的每一路段和角落……而所汲汲吸求到的珍宝往往之于其他大多数人简直如敝屣垃圾”（《威尼斯之死》）。走着走着，她转进了狭仄的巷弄，晋江街145号的门板，浦城街22巷1号樟树大王椰，长春路249号雀榕趴在墙头……每一处门庭透露多少岁月风华，人情沧桑。走着走着，她从最繁华的所在看到最寒凉的废墟：西门町原来是狐鬼流窜的乱葬岗，二二八革命圣地现在是黑美人酒家。与其说她是游荡者，更不如说她是个福柯 (Michel Foucault) 定义下的考古者[19]。在有限的都会空间内，她幽灵般穿刺于断层之间，看出罅痕裂缝，看出断井颓垣。台北日新月异，即便有一点古迹的影子，也被糟蹋得不成样子。是透过一位伪外乡人/外国人的眼睛，台北变得古意盎然了。

与台北相对的是京都，那平安朝以降的日本古都。相较于台北的怪力乱神，日新又新，京都的一景一物，赫然像是天长地久一般。多次行旅京都的女叙事者简直对其亲爱熟悉到了狎昵程度，真个是直把他乡作此乡了。但也就是这个精致优雅的文化，曾经侵入了美丽之岛，肆行了半世纪的殖民统治。而在另一个时空里，京都虚心接受了唐宋的文化移植，从此开辟规模。台北的人在为一个外来政权鼓噪不休时，面对另一个前外来政权代为传留的文化遗产，突然都

变得美丽与哀愁了。凭着一册新版日治旧台北观光地图,台北人企图找回殖民"史前"的记忆。这一笔殖民与后殖民主义的帐,文化批判论加后殖民论学者应该可以盘算一下。

我更有兴趣的是《古都》所引起的文学对话及其联想。顾名思义,《古都》的灵感来自川端晚年的名作《古都》。朱天心一向喜欢引用国际文学作品移花接木,另抒新机;前述《威尼斯之死》就是个好例子。但是《古都》承接川端遗风,疑幻疑真,野心则要大得多。在川端原作里,双胞胎姊妹千重子及苗子自小被分开。千重子长于养父之家,因缘际会遇到苗子,由此展开一段认亲故事。但川端更要描写的,是故事所在京都的四时变化、礼俗节庆。相对人事浮沉,古都的种种仪式沉淀出一种深沉韵律,历久弥新,千重子及苗子相会一宿后,终于悄然分别。

朱应会体念川端笔下淡淡的"物之衷感"吧?美好的事物分裂、成长、衰老,与其奢盼永恒,那霎时的光华或更令人余味无尽。千重子与苗子在小雪的清晨告别,了无痕迹;分离就是完了,全书倏然作结。回到《古都》,叙事者与当年亲到如"同性恋"般的好友重逢,自然使我们想到川端原作的姊妹相会。但是不然,叙事者根本就没等到人。今之尾生,即使信守承诺,抱柱而亡,哪里有人领情?而叙述者自己也不比千重子,独在异乡为异客,她对京都文化再欢喜赞叹,终究只是旁观者罢了。

但我以为朱天心志不仅于此。千重子与苗子一母双生,命运各殊,才应真正让人着迷。两人这么像,又这么不像,谁真谁假,把爱慕她们的人都弄糊涂了。朱天心有意把握由此而生的二元假象 (duplicity) 及幻影 (simulacrum) 的要意,推而广之,思考一座城市的双重或多重身世,一种文化的分歧传承。在异国京都典雅的街上,朱的叙事者居然联想到家乡台北;在摩登的都会中,她恍然置身古代世界。而她自己呢?到底是外来客,还是在地人?所有的欲望、记忆,与

身份重重掩映，让人难分彼此，所谓事物的真理、历史的因缘都成了众生法相的投影，一场半梦半醒的迷魅。别的不说，《古都》本身就是《古都》的再生与挪移。德勒兹 (Gilles Deleuze) 谈重复 (repetition) 的美学，谓一类切切复制原本真迹，建立真伪秩序，另一类却以播散为章法，造出种种似是而非的对应，终于引起始原模式本身真伪的疑惑[20]。朱天心将台北桃花源移到古都，将现在看成过去，其意或在于此?

更重要的是，《古都》是朱天心对自己文学来时路的一次巡礼。她以往作品的重要场景，从重庆南路到西门町，从中山北路到淡水镇，又被她结实的走了一遍。事实上《古都》本身就像一座古迹，潜在层层文本，有待又一批有心人的挖掘。小虾与同学间的眉目传情，20年后成了异乡空候；"三三"末期的《淡水最后列车》，如今有了淡水快速捷运；《新党十九日》的时代啊，哪晓得会起来这许许多多的众声喧哗；《去年在马伦巴》的荒谬，又怎比得上今日台北的一夕数变? 见佛《佛灭》，但有信仰的强人一个接一个散播他们的希望与快乐。台北街头，朱天心窥见各代亡灵四下窜流。好死歹活，各凭天命，江山无梦，呜呼哀哉。

于是朱天心的叙事者走向太平町，行经六馆街，陈天来宅、辜显荣宅、建昌千秋贵德街、波丽路江山楼。她来到环河路的水门堤外，那个过去朱天心曾比为扬子江的淡水河。河上不见"方舟"，却可能有浮尸。

朱天心的老灵魂寻寻觅觅，日暮途穷，终陷于堤外沼泽之地。桃花源远矣，但见时间的逐客，历史的遗民徘徊"江"畔。"屈原既放，游于江潭，行吟泽畔，颜色憔悴，形容枯槁。"不再记得，不再想起，修路幽蔽，道远忽兮。"这是哪里? ……你放声大哭。"——恰如三岁时盟盟丢掉手中视若珍宝而旁人不屑一顾的树叶一样[21]。老灵魂这回真是老了。

注释:

[1]张爱玲《自己的文章》,《流言》,《张爱玲全集》(台北:皇冠出版社,1995),19页。

[2]詹恺苓(杨照)《浪漫灭绝的转折——评朱天心小说集〈我记得……〉》,《自立副刊》,1991年1月18日。何春蕤《方舟之外:论朱天心的近期写作》,《中国时报·人间副刊》,1994年1月1日。邱贵芬《想我(自我)放逐的兄弟(姊妹)们:阅读第二代外省(女)作家朱天心》,《中外文学》第22卷第3期(1993年8月),105页。

[3]黄锦树《从大观园到咖啡馆——阅读/书写朱天心》,收于龚鹏程编《台湾的社会与文学》(台北:东大图书公司,1995),325~257页,亦见朱天心《古都》(台北:麦田出版公司,1997),235~282页。

[4]Walter Benjamin ,Illuminations,trans.Harry Zohn(N.Y.:Schocken,1969),pp.257~258.

[5]黄锦树,同注[3],334~345页。

[6]Benjamin,p.202.

[7]王德威《老灵魂里的新鲜人——评朱天心〈想我眷村的兄弟们〉》,《众声喧哗以后:点评当代中文小说》(台北:麦田出版公司,2001),63~66页。

[8]袁琼琼《天文种种》,朱天文《最想念的季节》(台北:远流出版公司,1994),8页。

[9]金圣叹《水浒传》18回回首评,见叶朗《中国小说美学》(台北:天山出版社,无出版期),8页。

[10]金圣叹《水浒传》回首总评,叶朗,同上,79页。

[11]鲁迅《墓碣文》,《鲁迅文集》2卷(北京:人民出版社,1981),202页。

[12]我采用汪晖的说法,见《反抗绝望:鲁迅小说的精神特征》,《无地彷徨:五四及其回声》(上海:浙江文艺出版社,1994),384~418页。

[13]Peter Sloterdijk,Critique of Cynical Reason,trans.Michael Eldred (Minneapolis:U of Minnesota P,1987),pp.3~22.

[14]Julia Kristeva,Powers of Horror:An Essay on Abjectio,trans.Leon Roudiez(N.Y.:Columbia,UP,1982);亦见Robert Newman,Transgressions of Reading(Durham:Duke UP,1993),pp,139~141,Michael A.Bernstein,Bitter Carnival:Ressentiment and Abject Hero (Princeton:Princeton UP,1992).

[15]见如William Paulson就混沌论与历史叙述间影响关系的讨论,"Literatures,Com-Plexity,and Interdisciplinarity"in katherine Hayles,ed.,chaos and Order:Complex Dynam-

ics Literature and Science(Chicago:U of Chicago P,1991),pp.37~55.

[16]我特别想到生物史学家Stephen Gold 对物种进化的新看法。见如Wonderful Life (N.Y.:Norton,1989)。

[17]黄锦树,同注[5]。

[18]吉田兼好《徒然草》,Yoshida Kenko,Essay in Idleness,trans.Donald Keene,Anthbology of Japanese Literature(N.Y.:Grove,1955),p.236。

[19]见拙译米歇·福柯《知识的考掘》(L'archéologie du savoiv)(台北:麦田出版公司,1993).

[20]Gilles Deleuze,Logique du sens,quoted from J. Hillis Miller,Fiction and Repetition(Cambridge,MA:Harvard UP,1982),p.4.

[21]朱天心《学飞的盟盟》(台北:时报文化出版公司,1994),106页。

异象与异化，异性与异史
——施叔青论

她“是以异化对抗异化的，写出了某些人心灵底层一座座九曲桥感受”。

——戴天[1]

施叔青对她的家及家乡的认识，是由一场大地震开始。在自传式小说《那些不毛的日子》里她写道，“那年白沙屯大地震”，“好几天之间，大地、房子、榕树、电线杆，断断续续摇个不停”。不少大人栖栖惶惶，露天而宿。施“是个天生好奇的七孩，一想到睡在庙亭的那些人，便忍不住要过去看个究竟”。

大庙还是平常看惯的样子；年代一久，褪了色的金红装饰所造就出的一股黯败的辉煌。今天紧关着两扇庙门，看来就很有些不同了。一边一个伟岸的门神站在门上，据高临下都睁着视而不见的眼睛，很有庙的气氛——漠视人

世间的一切苦难。

七月的天！说亮就亮，瞬息间全白了。横梁上挂着的旧匾额，迎着亮色格外显眼。我不禁眯起眼睛往上瞧，阳光细细的咬着我的脸，匾额上“天德宫”三个烫金大字闪得发光。这真是一个牵动人联想的时刻呵，“宫口，住在宫口。”噢，我明白了，以“天德宫”的庙口为中心，左右各有一排房子，右边那栋门口有个防空洞的，不正是我的家吗？

这时，地牛又来了个大翻身。[2]

这段文字，不算突出，但照映施叔青日后的写作道路，却显得意味深长。天光半暝，地牛喑喘，在那“黯败的辉煌”的庙前，一个女孩不得其门而入；转目回看，她骤然明白了在神佛“视而不见”的眼下，她家所在的位置。这个女孩深为庙门的漆饰装潢所吸引，也对庙亭里兀自沉睡的那些人觉得好奇。“这真是一个牵动人联想的一刻呵”。在地震又一次的震波中，女孩刹那领悟有关家及家乡——鹿港——的一些人与事。庭院深深的破落门户，逼仄阴湿的寺堂巷道，畸零丑怪的市井男女，构筑了家乡的人文景观。禁忌与蛊祟弥漫，信仰与亵渎交杂。然而就是这样一个诡异堕落的环境，成为施叔青文学启蒙的殿堂。

从1961年的《壁虎》开始，施叔青已持续写作了近40年。早期的她以家乡鹿港为想像轴心，演义怪诞，操作狂想，十足前卫姿态。之后因缘际会，她得以离乡北上，再周游海外。由鹿港到香港，由台北到纽约，当年那个事事好奇的女孩，早已蜕变成世故资深的作家。而施叔青专注写作的热诚，未尝或已。她的作品往往引起评者绝大兴趣，因为不论是现代主义还是写实主义，女性主义还是后殖民主义，乡土文学还是海外文学，于她似乎都有迹可循。施叔青的创作未必随俗，但却每每扣紧了专业读者的欲望。这是她始料未及之处了，却

也间接说明了她观人述事、与时俱变的才情。

而不变的是她对物质世界的贪恋，对人性情欲的耽溺，还在对家乡那黯败却又蛊惑的风景的执念。这是充满矛盾的写作位置。因为她对物欲的嘲讽警醒，对人欲的戒惧悲悯，始终念兹在兹。而她大量书写城市及异国所见，总暗示对早年故乡经验的抗衡姿态。值得注意的是，施叔青最好的一些作品，正是由这些矛盾中产生。仿佛多年前那半明半暗的破晓时分里，站在庙口，四下张望人间的女孩，已然为女作家预习了创作的姿势。

一 “异”“化”的谱系学

施叔青的作品以怪诞荒谬见长，她17岁初试身手的《壁虎》，已经可见端倪。在那个故事里，年轻患有肺痨病的少女，见证一个成年女人——大嫂——如何以她纵欲败德的行径，加速毁灭一个已然败落的家庭。少女深陷在幽闭及禁欲的恐惧中，臆想丛生。她夜夜梦着“涂擦颜色、油亮的、僵化面具”围在客厅跳舞，为兄嫂床戏的声浪辗转不安。大嫂的丰姿使她忆起“倒悬在墙上”肥大的黄斑褐壁虎。终有一天，歇斯底里的少女闯入兄嫂的卧房。床上的男女横陈，“两只怀孕的蜘蛛穿行于女人垂散床沿的发茨”。少女羞恶之间抓起一把剪刀，“抛向那贱恶的所在”。之后的她总在梦中看到一张灰色大网，其中二、三十只壁虎纷纷窜跳；“突然，它们一只只断了腿，尾巴，洒满我整个脸，身子，我沉沉地陷下去，陷下去，陷于尸身中”[3]。但故事的框架一样引人注目，少女婚后竟对前所拒斥的淫猥，有了暧昧的憧憬，这里所暗示的道德吊诡及角色半自觉的反讽，是施叔青要一再发展的主题。

《壁虎》之后，施叔青又写了《凌迟的抑束》、《瓷观音》、《泥像们的祭典》等作。她对疯狂、淫邪，及死亡的夸张耽溺更变本加厉。

白先勇为施叔青的第一本小说集作序，指出她的世界“是一个已经腐蚀的像梦魇的世界，其中的人物都是肉体上、心灵上，或精神上受过斲伤的畸人”。这些畸人不能与任何人沟通，“他们只有一个一个的立在黑暗的荒原上，对着死神，喃喃自语”[4]。除了病态早熟的少女，施叔青也写“永远躲在门后，把弯曲的肢体叠在一起”的白痴（《瓷观音》）、日夜缝制小布人，并给布人的脸“用黑墨画上一只大蝙蝠”的疯了的母亲（《凌迟的抑束》）、倒吊在峡谷吊桥下的油漆工（《倒放的天梯》）、迎着阳光，自己撕掉身上皮肤的女孩（《那些不毛的日子》）。被禁锢在生命阴暗的角落，这些人对身心的扭曲、变形，及最终的毁灭，作无言的抗议。施叔青提过她早年心仪孟克（Manch）的名画《号哭》：因线条极度挤压而失真的人形魅影，在失焦流荡的世界里，作势呐喊，却俨然像是绝望的尝试，无声的虚拟[5]。

施叔青早期的作品是特立独行，充满现代主义的叛逆色彩，自然引来评者不断剖析[6]。其中最有见地的首推施淑——施叔青的大姊。施淑从女性主义及精神分析的角度，探讨施叔青作品中的禁锢与颠覆意识。她认为浓烈矫情的象征，漫无节制的臆想，没有出路的情节布局，一方面说明女作家对理性的、流丽的父权大叙述的质疑抗颉，一方面也暗示她在既定语境里，无所适从，虚张声势的僵局[7]。比起众多一味称赞施叔青以“搞怪”、“颠覆”为能事的女性主义评者，施淑的评论无疑清醒得多。她提醒我们，施叔青的叙述策略毕竟受到更大历史架构的决定；女性的颠覆与禁锢无法仅以性别“游戏即政治”的套套语自圆其说。的确，我们回顾《那些不毛的日子》这样的作品，不能或忘在二次大战后，台湾市镇凋敝的经济结构，及文化、政治上的暧昧处境。除此，60年代现代及乡土主义间的复杂意识形态辩证，也总铭刻在施叔青的字里行间。她的角色如《约伯的末裔》中的江龙，或《倒放的天梯》中的潘地霖，既是社会

裂变中"被侮辱及被损害"的小人物,也是存在主义式的荒谬英雄。

更重要的,施叔青的作品在(自我)颠覆、批判之余,毕竟不能,也不愿,解决内蕴层层的冲突。"它的总是戛然而止的,无政府主义式的终局,除了是经常被女性主义批评奉为圭臬的'以歪斜的方式说出全部真理',或许只是对于已经没有生命的布尔乔亚社会的形式上的颠倒。而颠之倒之之余,它的实际意义也不过是对她感觉中的'不毛的'布尔乔亚人文主义及其生活的妥协与顺服罢!"[8]

施淑的论点自有其一贯的左翼立场,但她对施叔青的批评实有一针见血之处。由是推论,我们可说施叔青处理的是一个社会异化的现象,而她的创作活动及成果也不可免的凸显了(自我)异化的征兆。这是布尔乔亚式创作的典型两难。但如果我们不执著于左翼理论的公式,而仔细探究施写作各阶段处理人与社会、历史间的方法,其实更可看出不少线索,形成一种"异""化"的谱系学。

施叔青的作品可以从两种相互关联的批评角度来审视;怪诞(grotesque)的美学及鬼魅(gothic)的叙事法则。如前例所示,施的世界是一个人文、自然关系分崩离析的世界。五毒横行,人鬼交投,一片末世气氛。研究怪诞美学的学者凯撒(Wolfgang Kayser)曾指出西方自浪漫主义以降怪诞美学当道。怪诞来自于世界"器械、植物、人、兽各种元素的杂凑,代表了我们世界支离破碎的投影"。怪诞是一种暧昧的效应;"在断裂力量的支使下,我们对看似熟悉并和谐的世事,觉得疏离起来,从而粉碎了贯串其间的连锁意义。"[9]无独有偶,西方浪漫主义的流风遗绪也肇生了鬼魅说部。是类作品多以哥德式古堡为背月景,谈玄弄鬼,构成系列阴森悬疑的故事。安·瑞得克莉夫(Ann Radcliffe)、玛丽·雪莱(Mary Shelley)等都是个中高手。这类鬼魅故事特别凸显了女作者及女性人物置身其间的爱憎表现,也投射了她们对性别、身份、婚姻、死亡的欲望与恐惧。时至今日,早成为女性主义者一再申论的主题[10]。

对于“怪诞”及“鬼魅”的研究可以延伸出不同的脉络。佛洛伊德派学者谈似曾相识却又陌然难辨的耸栗经验（uncanny），直指心理主体自我疏离的宿命：最“家”常的经验可以是无边（及无“家”）恐怖震颤的根源[11]。专精世纪末文化的评者看出怪诞与颓废、末世学，及精神官能虚耗的关系[12]。而怪诞到底是现代文明及文学的病征，或是一种深具批判意识的“否定的美学”，多年来一直是西方马克思学者争执不休的话题。除此，巴赫汀异军突起，申言怪诞现实主义回归身体，繁殖，及社会、自然底层的冲动，并申言一种社会自我重生（及救赎）的嘉年华力量从中而起[13]。

另一方面，除了女性主义者对鬼魅叙事大有斩获外，近年的后现代学风，从德勒兹（Gilles Deleuze）到福柯，也都曾就人本与魅惑、实相与飘离等话题，立言著说[14]。布希亚（Jean Baudrillard）的“海市蜃楼”论（simulacrum）甚至企图将所有的现代及前现代主义的执念，一次出清；他强调后现代的社会里幻相取代肉身，魅影游戏人间[15]。而当解构学大师德里达（Jacques Derrida）在东欧解体、两德统一后，重思马克思主义功过时，更直指马克思的阴魂（specter）其实不散。因应这一世纪末的政经残局，我们对马克思既进行驱魔法事，又施以招魂祭典。在历史衍易，意义延异的夹缝中，我们应当思索启蒙时期以来现代化及现代性的遗泽，并且重开“伤逝”的文法及伦理学[16]。

这些理论似乎都可以在论述施叔青时，派上用场。但我以为施叔青所代表的另一种文化想象的传承，一样值得重视。现代中国文学以启蒙、革命为号召，以“现实”、“写实”主义为法则，怪力乱神一向被摒于门墙之外。早期的施叔青在《那些不毛的日子》里，自居异端，专写异象异类的悖谬征兆，还有异性——女性——的幽幽心事，因此代表了一种重要的“恶声”。这一恶声的传统可以溯至鲁迅。当他想像中国文明中人吃人的盛宴（《狂人日记》），忧惧“颓

败线上的颤动"的老妇(《野草》),或遭遇废园墓碣间的腐尸怪物(《墓碣文》)时,鲁迅唤醒我们集体意识底层的迷魅与恐惧[17]。但施叔青更有意识继承的前辈作者应是张爱玲。施曾坦言是"张爱玲迷"[18]。除了一心效法张那样踵事增华的物质主义外,她学张最有心得之处,应是把活生生的世界写"死"了吧?死亡不是生命的结束,而是开始。在那阴暗的身后的世界里,"无边的荒凉,无边的恐怖",但这才是女作家抒发恶声,悠游求索的场域。

我在讨论张爱玲与当代女"鬼"作家的关系时,曾指出不论施叔青早期的鹿港故事,或日后的香港故事,骨子里的张腔其实一脉相承[19]。家乡破败沉郁的记忆,正是她不能须臾稍离的"心灵地志"的焦点[20];十里洋场的光彩再缤纷耀眼,总有分鬼气森森的怆然。这是施叔青鬼魅人物出动的时刻了。祖母尸体的圆脸上仿佛出现"一只大蝙蝠"(《凌迟的抑束》);摩登佳丽入夜成了无主的游魂(《情探》)。但祖师奶奶的精警尖诮,施叔青只能心向往之。她对人间世的挂恋及悲悯,使她俗念丛生,难以超拔。正因如此,她得走出自己的路来。

施叔青对"怪诞"及"鬼魅"叙事学的经营,也应使我们联想到古典中国文学、文化中的志怪述异传统。施从未说明她的传承,但细读她小说中的人物意象,我们其实可发现古典民间信仰及传奇的影响,无所不在。她早期作品若没有了巫婆、童乩、疯人等怪力乱神的支撑,或是种种民俗仪式及禁忌的铺陈,也就不能彰显她"现代"技巧所带来的冲击及不协调。之后她旅居香港时涉身收藏及艺文活动,必定促生了她像《窑变》、《驱魔》、《情探》这些故事的母题。这些小说顾名思义,灵感来自传统工艺、宗教仪式、戏剧上的异象及异闻。白先勇是少数指出施叔青与古典怪诞美学渊源的论者。他以施早期作品为例,比诸诗鬼李贺的意象:"南山何其悲,鬼雨洒空草"[21]。有鉴于施喜欢描写历史夹缝间,世俗男女不人不鬼的尴尬

处境，我们也不妨附会冯梦龙“三言”故事中的名句：“太平之世，人鬼相分；今日之世，人鬼相杂。”[22]

而施把人间与鬼世等量其观，毕竟时有呼应三百年前的异史氏——蒲松龄——的感喟之处吧？所谓“魑魅争光”、“魍魉见笑”[23]，蒲松龄“不择好音”，在荧荧鬼火间寄托他的孤愤，因成就正史之外的异史。我无意暗示施叔青与《聊斋志异》间的直接影响；无论就抱负、文采，及史观而言，二者都有太大差异。但在我们急于为施叔青作品找寻任何文学史及理论依据时，中国从古典到现代的怪诞传统及其内蕴的颠覆动机，不容忽视。而这几年施有意扩大她的视野，在异性、异乡，及异国书写中探寻“异”、“化”的现象，那么异史氏从幽冥狐鬼间参看世事的方法与感慨，也许仍不失为一道门径，值得她继续努力[24]。

80年代以来，两岸三地及马华作家重在荒诞与魔幻叙述上，开出新局。台湾的钟玲（《生死冤家》）、袁琼琼（《恐怖时代》）、隶籍大马的黄锦树（《乌暗暝》）、黎紫书（《天国之门》），香港的钟晓阳（《遗恨传奇》）及黄碧云（《烈女传》），都是佳例。而大陆的作家，从残雪（《苍老的浮云》）到苏童（《菩萨蛮》）、从余华（《古典爱情》）到莫言（《神聊》）再到王安忆（《天仙配》），更借着鬼与怪重新定义了“毛”以后，“不‘毛’”叙述的政治之必要，美学之必要。比起这些作家，60年代初崭露头角的施叔青，反倒真是开风气之先了。90年代后，施反其道而行，笔法愈亦贴近写实主义。她的成绩，在“香港三部曲”（《她名叫蝴蝶》、《遍山洋紫荆》、《寂寞云园》）及新作《微醺彩妆》中都可见一斑。但我仍认为，她作品最引人注意的部分，在于发掘、渲染生活细节中令人见怪不怪的异端及异象。套句张腔，她有意在日常生活找寻“不对”，而且“不对到恐怖”的痕迹[25]。于是我们要问，“鬼”与“异”到底是什么？是分裂的主体？是被镇压的回忆与欲望？是被摒于理性门墙之外的禁忌与疯

狂？还是男性中心防闲女性的托喻？由此她观察政治、性别，及生产关系异化的种种龃龉。也因为多年经营，她特有的，谊属异史的世纪末式史观，已经逐渐浮起。

二　叹世界

施叔青写作的第一个十年里实验了不少形式。除了夸张怪诞的现代主义式实验外，她也尝试像《摆荡的人》、《池鱼》、《安崎坑》这类带有批判意味的写实篇章。她甚至出版了寄情乡愁的中篇《牛铃声响》（好一个多情的题目！）。这些作品水准参差不齐，却反映了作家搜罗形式、题材的悸动不安。70年代初施自纽约归来，写出《"完美"的丈夫》及《常满姨的一日》等作。《"完美"的丈夫》对两性关系及婚姻的嘲弄，《常满姨的一日》对异乡畸零人的素描，虽各有可观，但却难谓出色。《常满姨的一日》似乎颇为施个人偏爱。小说中的常满姨命运多舛，也练就一套精明势利的脾气。她只身在纽约帮佣，不自觉被一年轻晚辈的身体所吸引。这是张爱玲《桂花蒸　阿小悲秋》及白先勇《玉卿嫂》的加料纽约版。施不写留学生小说，转而专注一个中年女子的性焦虑，可记一功。除此，她对情欲幽微处的掌握，尚欠火候。

我所注意的反倒是施借《常》作所渐渐显露的异乡/异国视野。在一个全球资本快速流动的社会里，人力的输出早成为商品交易的一环。像常满姨这样台湾下层社会的女性，因缘际会，来到纽约豪宅帮佣，她的遭遇成为台湾经济奇迹的外一章。就在常满姨自以为得偿宿愿之际，却发现她的欲望已经周转不灵。这个台湾妇人的幽怨原不足奇，但置诸于纽约那样一个物欲横流的都会，却要让我们另眼相看。独在异乡为异客，常满姨的悲喜剧成为70年代台湾情欲及经济主体异化的一个案例。而过了"休假"的"一日"，她又得加入

都会周而复始的劳动生产机器中。常满姨的故事倏然而止，但她所带出的资本主义经济殖民风潮，女性旅行与跨国（身体）交易，还有性与商品迷魅的纠缠等问题，将不断涌现在以香港为背景的故事中。

1979年施叔青移居香港。东方之珠的特殊政治历史位置，排山倒海的消费狂潮，以及五方杂处的各色人等，想来让她大开眼界。而她厕身商界及艺文界的所见所闻，不啻填充她一向对异闻异事的好奇：她的故事何假他求？香港本身就是乱世的异样结晶，就是一项德博（de Bord）所谓的"奇观（spectacle）"[26]。以后16年，施加入港人所谓"叹世界"的行列，沉浸于物质世界华丽的探险，又每每抽身旁观周遭人物的嗔痴怨叹。结果是一系列名为"香港的故事"的短篇小说，中篇《维多利亚俱乐部》，及长篇"香港三部曲"。

1981年夏天，施叔青开始发表以"香港的故事"为题的系列短篇小说。第一篇《愫细怨》写洋场佳丽与市井小商人的一段孽缘，已显现施对香港风情的独特看法。她对饮食男女、声色犬马有无限的好奇，但在表面的喧哗悸动下，施叔青看到了寒碜与荒凉。海誓山盟无非是露水姻缘的前奏，一切璀璨光华终只是海市蜃楼。香港的时间是租借来的时间，香港的历史在于销解历史。施笔下的痴男怨女飘荡其间，匆匆聚散；他们以最淫猥狎昵的形式，见证了这块地方的繁华与宿命。

《愫细怨》中的男女主角萍水相逢，却成就一段孽缘。纵欲还是情挑，自虐还是虐人，正是剪不断，理还乱。女主角愫细临了在沙滩徘徊终夜，呕吐不已，点出施对这一人物（不无距离的）的同情。又如《窑变》，写古董收藏家镇守古墓也似的家宅，企图为他的多宝格再添一样东西——女人。小说中女主角由迷恋到惊醒的过程，不啻是欲仙欲死，再死里逃生的好戏。这是一个改良式的吸血鬼的故事。恋物、异化、死亡的主题到了《寻》更上层楼。不能生育的贵妇人上

下求索，搜寻、认养一个“完美”的孤女。她的计划终归失败。施淡淡数笔，嘲讽香港上流社会交易爱情之余，更交易亲情的怪现状。隐藏其下的不只是她对伪善的道德批判，也是对经济及/即伦理的深刻反思。

施的《票房》与《情探》写一群旅港上海佬间的往还，各有突出之处。《票房》里丝竹起落间，男男女女逢场作戏、钩心斗角的能耐才真正令人侧目。而《情探》（显然典出川剧《王魁负桂英》）写两个风流女人争风吃醋，最终无非证明情爱游戏疲惫与惨然。另外《冤》异军突起，写一个过气小明星为夫误诊而死四处申冤的行径。这原是资本主义“鱼肉”小民的上好题材，却被施写成一个充满妄想、谵语、怪异行为的精神病案例。女性在这样一个人吃人的丛林里，受委屈而心智丧失；疯狂是最后的控诉。然而施叔青究竟是关心这位女子的命运，还是她的命运所展现的恐怖奇观，必须要让我们三思。

“香港的故事”压卷之作是《黄昏星》。这篇小说有着施叔青拿手的畸情架构，场景却换到了北京。在九七大限的烟幕下，我们美人迟暮的女英雄也得一路北上，找寻她的北京之春。香港女鬼需要北京画家“鲜色的血，注入她熟透了的、疲倦的内里”。“从来她的新生必须经过男人来完成”。这场恋爱，谈得暧昧。然而激情终究不能凑成两者的苟合。“一夜游”式的邂逅换了场景，只会变得生涩难堪。作为一个爱情故事而言，《黄昏星》其实已嫌滥情，但在“香港的故事”系列里，该作促使我们视其为一寓言，并摩娑其下的历史及政治动机。《黄昏星》以男女情欲的勾搭始，却引出意识形态层次的取予纠缠，最是耐人寻味。

施此一阶段最重要的作品是中篇《维多利亚俱乐部》。此作原应是施彼时构思中的“香港三部曲”一部分，却得以自成篇章，而且

极其可观。

小说始于1981年2月11日香港的维多利亚会所爆出经理威尔逊与采购主任徐槐串谋受贿的丑闻。这一天，会所雇用才八个月的职员岑灼向廉政公署举报两位顶头上司的罪行，从而掀起了连串侦察行动。维多利亚会所是香港招牌最老、入会要求最严的俱乐部。它是英帝国殖民势力在港落地生根的首要象征，也是高级华人上邀荣宠的晋身之阶。然而经过近百年的辉煌岁月，会所再难遮掩自内而生的腐蚀。贪污丑闻的发生，使"这座殖民地身份象征的会所，名誉毁于一旦"。

小说以会所采购主任徐槐为中心，缕述他被检举、侦察、抄家的遭遇，奔走寻求自救的经过，终以法院聆判达到最高潮。但徐槐的官非只是施叔青小说的引线而已。借着这个上海佬的浮沉颠仆，她要一窥维多利亚会所的发达记与龌龊史，也要为出入其间的华洋男女，理出一段段骄人或羞人的谱系。在此之外，施更顺着徐槐四通八达的人际关系，白描香港的众生百相。东方之珠一页页的殖民史，于焉来到眼前。1981年2月11日不只是徐槐，也是整个香港，命定的不祥时日。同在这一天，英国国会以迅雷不及掩耳的手法修改国籍法，剥夺香港人移居英国居留的权利。九七凶兆，初露端倪。徐槐垮台的那一日，也正是香港历史陆沉的开始。

细心的读者，可以在这篇小说中，找到前此"香港的故事"诸多人物情景的翻版，但这回他们有了足够盘桓接触的空间，因形成了极繁复的社会网络。从殖民地官员到舞厅捞女，从过气革命学生到商场买办，从犹太裔难民到摩登讼师，施的人物熙来攘往，要在香港这弹丸之地上，出人头地。他们既相吸又相斥，嗔痴喜怒的关系宛如走马灯般转换，在在令人炫目。行有余力，施叔青更大事铺张她（与她的人物）对物质世界的贪恋。钱纳利的中国贸易风名画，GALE的玻璃艺品，皮尔卡丹雅曼尼迪奥登喜路；三天三夜炖出的佛跳墙，四

万港币一席的乳鸽舌大餐，白兰地酒拌鱼翅……是了，这是"施叔青的"香港：吃尽穿绝的香港，上下交征利的香港，人欲与物欲合流的香港。

一个半世纪以前，巴尔扎克以近百部的小说，串联出《人间喜剧》。巴黎是巴尔扎克世界的中心，在其中冒险家与淘金客，贵族士绅与风流男女，相生相克，共同组成了一个充满金钱、权力，与机缘的旷世都会奇观。各部小说中的角色情节盘根错节、互为主配、息息相关。整个《人间喜剧》的结构或正如巴黎本身的社会与建筑结构，复杂万端，牵一发而动全身。而填充这些结构的，是巴黎市民或过客永不止息的公私活动。借此巴尔札克呈现了资本主义兴起时分，一个都市的欲望与憧憬，生机与杀机，洋洋大观，不愧为古典写实主义的奠基之作。

比起巴尔札克的成就，施叔青当然远有未逮。但就《维多利亚俱乐部》以及以后的"香港三部曲"，施所经营的架构视景，倒颇有几分虽不能至，心向往之的意味。她的香港崛起于乱世，几经风雨，竟成为东方的花都，集蛊惑与奢靡、机运与风险于一身。这里的人事升沉快过金钱流转；权力的递嬗有似江湖幻术。唯一不变的，是殖民者无所不在的宰控机制。《维多利亚俱乐部》中的徐槐当年逃避共党，携母仓皇来港，30年间，居然家成业就。然则好梦由来最易醒，贪污的官司终要把他送回一无所有的境地。

《维多利亚俱乐部》以徐槐为中心人物，是一妙着。徐身膺"采购"主任，微妙的点出他在小说中的历史地位。采购是徐的职业，更是他的娱乐与本能。在金钱与货物转手之间，徐槐伺机而动，攫取额外利益。他对商品及商业交易有几近美学般的爱好，扩及其他，他与上司、情妇及家人的关系，也只能以无尽的物欲征逐来定义。而徐槐任职的维多利亚会所本身，又何尝不是一殖民者采购、消费"东方"的贸易殿堂？徐槐30年前由沪赴港，从无到有，本身就是商业机会主

义的见证。从当年用哆嗦的手买下第一条名牌领带起，他已经成为香港这个“大商场”最虔诚的供养者与代言人之一。但采购主任停职不到一月，“徐槐已经跟不上形式了……那种往日与物连在一起，人在货品中游走，伸手随便可触摸、变成物的一部分的归属感没有了。”徐槐的堕落，不是道德的堕落，而是生存本能的堕落[27]。

尽管徐槐长袖善舞，他舞不出殖民地执掌经济者的手心。徐的顶头上司威尔逊与徐狼狈为奸，但总能隐身幕后，坐收渔利。这个出身不高的英国人从来不把徐放在眼里，却绝不拒绝他的供奉。合在一块儿，威尔逊与徐槐成为殖民地经济关系的缩影：老板与买办、主人与仆从，互相讥视算计，却又不能须臾稍离。然而大难来时，殖民者到底棋高一着；威尔逊越洋供出徐的一切，以取得自身罪状的豁免权。徐槐再精打细算，到底不能冲出历史环境深植于他周遭的瓶颈。他的惨败，不始自今朝，而是在香港割让给英国时就注定了。

在“香港的故事”中，施叔青最动人的角色多是女性。可怪的是，《维多利亚俱乐部》中最弱的一环，却是女性。与徐槐萍水相逢，即掉入情欲的泥沼而不能自拔的马安珍，是脱胎于《情探》、《一夜游》、《愫细怨》等作的正宗“女鬼”型角色。马年逾摽梅却名花无主，在张皇中成了徐槐的情妇，任由后者豢养消受。她一次又一次的要摆脱这地下情，却一次又一次的让徐槐勾去她的三魂六魄。这段孽缘直到徐出事受审才算告一段落。只是马真能重新为人么？这类角色，施叔青写来应驾轻就熟的，但在《维》书中，我们看不出任何精采之处。倒是施写徐槐的初恋情人涂玉珍，从当年的志比天高，到与徐再相会的悔不当初，再到之后力图重收覆水，以迄徐案发后的自我解嘲，闲闲数笔，每有可观。《维多利亚俱乐部》要描写香港极颓废、极艳熟的感官世界，但少了要命的或不要命的女人，自是失色不少。

三 "香港,我的香港"

"香港三部曲"是施叔青创作生涯的高潮,这(三)部小说也代表她与东方之珠一段情缘的总结。施纵观香港开埠百年的历史,并选择了一个妓女作为铺陈的焦点。暗潮汹涌的历史际会,颓靡幽丽的情欲探险,杀机处处的天灾人祸,交织施笔下的香江殖民史。

小说第一部《她名叫蝴蝶》以妓女黄得云自1892到1896的四年间,在香港的淫情艳迹为主线。黄13岁被人口贩子自故乡东莞绑架至港,几经调教,竟出落成倾倒众生的艳妓。她妖娆多姿、烟视媚行,不但吸引华人,更吸引洋人。黄与洁净局的代理帮办史密斯的一段混世孽缘,是全书前半的重头戏。循此施叔青又穿插了各色人物:殖民官员、基督教士、单帮商贩、通译买办、地方士绅、鸨母恩客、江湖戏子等,不一而足。他们因缘际会,共聚在香港这个规模初具的殖民小岛上。他们何尝预见,一切的恩怨苟且、爱恨缠绵,竟要造就下一世纪东方之珠的耀眼光芒?

海峡两岸的历史大河小说,动辄上下三代家谱,外加孤臣孽子、烽火儿女,务求涕泪飘零而后已。施叔青反其道而行,以一个没有家的妓女作为一段家史的开端,以一个堕落的荒岛作为一场世纪盛会的舞台。她似乎暗示,殖民地的"历史",恰似过眼云烟,也只能以虚构形式托出:香港就是传奇。施本人"客居"香港的身份,更为这一连串的吊诡命题,增添一注脚。

施这一以小搏大、从庸俗反史传的用意,其实前有来者。张爱玲当年的《倾城之恋》,写的正是二次大战期间,一对男女落难香港而生的情缘。香港的倾圮或光彩,无非只成为怨女痴男的催情剂。同样的,施笔下的妓女黄得云何德何能,竟让她的异国孽缘与香港开埠以来最大的瘟疫,共相始终。香港不过是历史洪流中的渡口,管他悲

欢离合、劫毁救赎，都将随波而来，逐波而去。张爱玲的史观，尖诮苍凉。比较起来，施叔青的倾城之恋式故事，毕竟多了一分悲悯。黄得云的苦苦追求而一无所获，写来是要让读者为之叹息的。

女性主义者以及当今的后殖民主义者，大可就着施叔青创作立场，多作文章[28]。施将妓女的命运与殖民地的兴衰等而观之，政治喻意已呼之欲出。但究竟她是为女性鸣不平，或是再度剥削女性身体的意涵？究竟她写出了殖民与被殖民者间的怨怼与纠缠，还是她只虚张异国情调，因之堕入双重“东方主义”的彀中？这些问题值得我们细细推敲。

对此我愿从不同角度，再进一言。我曾于另文（《世纪末的中文小说》，见《小说中国》）提出当代小说的“新狎邪体”是90年代文学的一大特色。作家上承一世纪前狎邪小说风格，写情场如欢场，而其对浮华世界的好奇，对历史嬗变的喟叹，则有过之而无不及。情天欲海的无尽征逐，可以看作是淫猥颓靡的末世奇观，也可以看作是反抗绝望的最后姿态。在这一面，作家都是晚清小说如《海上花》、《九尾龟》等自觉或不自觉的继承者。而施的成绩，应可与台湾的朱天文（《世纪末的华丽》）、李昂（《迷园》）、大陆的贾平凹（《废都》），相互较量[29]。

在《她名叫蝴蝶》最后，黄苦苦相恋的英人史密斯弃她而去，她曾一见倾心的伶人姜侠魂也早已不见踪影。这个烟花女子将何去何从？《遍山洋紫荆》正是由此开始。被情人史密斯抛弃的黄得云碰上了新的冤家屈亚炳。屈是史密斯的华人听差，在《她名叫蝴蝶》中还是个小角色。黄得云山穷水尽时，屈奉主子之命来“资遣”黄，却竟然坠入了她的脂粉阵中。小说头章《你让我失身于你》有个绝妙的标题，讲的正是30岁的童男子屈亚炳，如何成为黄入幕之宾的过程。

比起《蝴蝶》，施叔青的历史视野显然开阔得多。尽管黄得云的事迹仍贯串全书，她却不再是我们注目的焦点。公元1897年维多利亚女皇登基60载，大英帝国的版图横跨亚欧四洲。与此同时，随着马关条约的签订，英国殖民霸权更借机延伸香港界址至九龙半岛新界地区。香港九七之限，由此肇始。而在此殖民蓝图中，最重要的一笔是九广铁路的兴建：一条自九龙经中国，衔接西伯利亚、中西欧、直通伦敦的超级跨国动脉。

施纪录这段历史，并不避讳英人的奸狡，但也未将华人抗争写成民族血泪史诗。这里游走中英双方，上下其手的人物是屈亚炳。如前所述，屈在殖民者的帐下行走，是日后洋场掮客买办的前身。小说中新界的失去，屈难逃关系，而屈家又是新界的大家族。施叔青处理这个人物，显然费了功夫。屈的无义寡情，不在话下，但他有他的弱点。家族中的庶出身份，过分自卑与自尊心结，不断啃啮他的灵魂，其极致处，他出卖了族人及家乡，也成为自己欲望的牺牲——他得了不可救药的阳痿。

施如此写殖民世界里的性与政治，已具有教科书意义，难怪性别主义及后殖民主义学者个个摩拳擦掌，都借机一显身手。我却以为作为《遍山洋紫荆》的枢纽，黄得云写得并不出色。黄自遇屈亚炳后，一心从良。施叔青也刻意以“平淡无奇的文字”，来叙述黄的寻常百姓生活。从浓艳到质朴，施原是要以修辞风格的改换，凸显黄由绚烂到平凡的过程。但施忽略黄得云的大起大落原本就不平凡；就算她不操花柳生涯了，她的境遇依旧离奇。小说后半部写黄辗转受雇当铺，开始成为商界强人，是要让人人侧目的。施力作谦抑的文辞，反而显得矫情。

小说的其他人物方面，亚当·史密斯的完全堕落！延续了前一部的暗示，令人无奈却不意外。这个忧郁的殖民者很有康拉德小说人物的影子，发挥之处却不多。神秘的姜侠魂数次现身，夹以绘影绘声

的传说，是神来之笔。特别要一提的是率兵攻占新界的怀特上校。这又是一个殖民世界中性格扭曲的人物典型，刚愎颟顸、自欺却又自虐。施叔青借怀特妻子的逐渐疯狂，来照映殖民者挥之不去的梦魇与阴影，声东击西，可记一功。

整体而言，《遍山洋紫荆》的布局完整，意图深远，写得稍嫌粗枝大叶。作为三部曲的中段出现，此书成绩不能超过第一部。平铺直述的笔法使一些原该颇有看头的段落，显得平平。而施叔青不擅处理战争及群众场面的弱点，也因此凸现。有读者或要抱怨黄得云经商卖买土地，似与书中香港历史、政治部分渐行渐远。这点倒不用担心，因为在完结篇《寂寞云园》中她自有交代。

《寂寞云园》延续了《她名叫蝴蝶》及《遍山洋紫荆》的线索，处理名妓黄得云下半生的遭遇，以及相随而来的香江风云。如施叔青篇首自述，由于《蝴蝶》及《洋紫荆》刻意求工，以致情节进程缓慢。如何在最后一部曲中，加快脚步综述本世纪香港崛起、以迄回归前夕的种种波折，成为她"创作生涯中最大的挑战"。以《云园》的架构来看，施的确是煞费心思。她将背景定在70年代末，创造了两个新人物，黄得云的曾孙女蝶娘及新近客居香港的叙事者"我"，由她们回溯、接驳五个中篇章节，倒述黄家的恩怨情仇。

这样前后穿插的安排使施叔青摆脱前此的直线性叙事方法，因此能重点包括多数历史标记事件。有心读者或要觉得勉强，但施毕竟以"弹指神功"解决了她"写不完"香港史的基本问题，事实上，跳跃多端的叙述法暗暗辉映了权属"现代"的时间观念，与香港的发展若合符节——而施是否意识到这一层次的巧合呢？可以肯定的则是她在情节人物处理上，下了大工夫。黄蝶娘淫逸妖娆，不啻是她曾祖母的化身；黄得云暮年与英籍银行大亨之恋，又好像重演她与亚当·史密斯的情史。甚至黄蝶娘勾引的中产阶级买办，或黄得云的

古怪侍女，都可找到早年的对应，更不提那无所不在的姜侠魂。

借着翻版的情景、对位式的人物，施叔青必有意使三部曲前后呼应，连成一气。我倒以为她技巧上的参差对照，更可带出一种徒然的历史感喟。黄得云以娼门起、以姘居终，其间《连环套》似的遭遇让我们想起张爱玲的赛姆生夫人。所不同的，黄因缘际会，从无到有，成就了偌大家业。然而蓦然回首，她毕竟有太多名实不副的遗憾。当她的财产利上滚利，重复增值时，她的爱情及家族关系却在因循已然的模式，成为一种永劫回归式的空洞追求。黄得云自己的遭遇不说，她的子孙也一再重蹈覆辙。至于黄蝶娘，饶是她有多大床上功夫，并不能真正兴风作浪，只靠串演曾祖母的往事自娱娱人罢了。

施叔青因此有意无意间泄漏了她看待香港的（高）姿态。《云园》中真正的主角是那个第一人称的作家"我"。黄蝶娘其实是她的烟幕，好让她合法合理的在黄家家史中登堂入室，最终闯进黄得云的心扉。这位作家有可能是施叔青现身说法，但也有可能是你是我，自行想出写出香港情事。已经移民的香港作家也斯不是说过，"香港的故事？每个人都在说，说一个不同的故事。到头来我们唯一可以肯定的，是那些不同的故事，不一定告诉我们关于香港的事，而是告诉了我们那个说故事的人，告诉了我们他站在什么位置说话。"[30]

从女性主义到后殖民论述，靠着施叔青的香港故事说故事的评论已经不少。《云园》应该又是一本绝妙素材，写香港殖民经济的转型尤可细读。就施自己的创作历程来看，她最拿手的部分，还是人鬼同途的怪诞故事。幽幽云园内，遇邪整蛊、伤逝恋尸的怪事层出不穷。这座与汇丰银行同时起建的新厦，落成即如古堡；而它最繁华的日子，恰是它大崩溃的前夕。云园里人人怔忡不宁，他（她）们的情欲总是横遭压抑。最受瞩目的，当然是黄得云与小她好几岁的汇丰总裁西恩·修洛的"倾城之恋"。西恩是迷恋东方主义的典型，面对

心爱的蝴蝶，却是有心无力。几场有情无色的挑逗，施写得幽怨凄迷。但我最欣赏的还是黄凭姿色引来西恩与儿子黄理查共商投资大计等情节。黄的情欲与物欲相濡以沫，被殖民者诱得殖民者朋比为“奸”！这才是她出人头地的地方。

像“香港三部曲”这样有看头又好谈论的小说，书市已不多见。但阅罢全书我仍不禁自问，从妓女史到殖民史，从异国情缘到世代恩怨，这本作品该有的都有了，何以却还让我觉得意犹未尽？何以就算情理之外的安排，也好像在“意料之中”？小说有不少可圈可点的地方，但我以为施受制于“三部曲”这类想象架构，或更进一步，使这类架构成为可能的历史论述方式。九七大限成为这些年香港溯源忆往的地点与终点，种种政论学说共同形成一套起承转合的叙述逻辑。付诸小说，“三部曲”的写法恰可为例：小说结束也是香港的结束。但香港史就这样写完了么？黄得云家族的百年兴衰还有太多始料未及，也可能后见不明的“插曲”值得细述。施的《维多利亚俱乐部》已为此开了先例。或许度过九七，告别“三部曲”的大限，施松口气后可以再接再厉。套句张腔，“她的”香港故事应该还没写完，也完不了。

四　“碎碎吧，一切的一切。”

《微醺彩妆》是施叔青重回台湾后第一本长篇小说。尽管施旅居多年的香港与台湾只有一水之隔，而且她对家乡的一切常保关怀，但由过客变为归人，想来仍然感触良多。80年代以来，台湾历经政治、经济大盘整，从而牵动人文、社群关系的急遽转换。施叔青就算见多识广，恐怕也要眼花撩乱。香港殖民时期那样精益求精的消费文化、绵密细腻的政治机器，与台湾粗糙却生猛的种种现象相比，竟有绝大不同。

这回施叔青选择的切入点是90年代末期，盛行台湾的红酒风潮。台湾过去在菸酒公卖制度的垄断下，洋菸洋酒理论上原只能聊备一格。然而奇货可居，洋菸洋酒一直是高级消费文化的重要表征。而随着台湾经济发展，以及关贸税制的开放改订，洋菸洋酒早已“飞入寻常百姓家”了。风水轮流转，早期被奉若绝品的白兰地、威士忌有了新的劲敌；红酒白酒一夕而起，成为消费者的新宠。这一切到底是怎么发生的？是跨国资本主义的又一胜利，还是新台湾人饮食花样的精益求精？葡萄酒是商品拜物教的又一图腾，还是饮食男女欲望流动的兴奋剂？施叔青一本她上下求索的写实技巧，为我们叙述了一则世纪末台湾酒话——及神话。

小说以报社记者兼品酒家吕之翔的鼻子开始：他的嗅觉出了问题，仓皇求医。吕对洋酒原一无所知，一次在富商王宏文的品酒会上开了洋荤，从此矢志学习，居然小有所成。他的嗅觉一旦有异，不啻断了前途，难怪惴惴不安。围绕吕之翔的一群人物，各自发展出情节副线：下台外父官威灵顿·唐（唐仁）与南部酒商洪久昌炒作台湾红酒市场；吕与投机客邱朝川也伺机蠢蠢欲动；富商王宏文借酒大玩政治登龙术；吕的医生杨传梓与妻子吴贞女琴瑟失调，沉迷杯中物；还有吕与叶香、小王、莉塔·罗等商场及欢场女子的情缘。借着酒色财气他们形成了生命共同体，较之于天主教的圣饮圣餐仪式（communion），这无疑是最大嘲讽。

这些人物、情境，坦白说，并不十分新鲜。但施叔青不愧是个中老手，穿插编排，仍然颇有看头。吕之翔让我们想起了《维多利亚俱乐部》的徐槐；他出身平平，却总有寅缘而上的虚荣与决心，也在这一过程中为其腐化。他的起落，是标准资本社会的道德故事。小说的后半部屡将吕之翔与希腊神话酒神戴奥尼索斯作对比。作为后现代台湾酒神，像吕这样的人物运用媒体大灌迷汤，引得全民如醉如痴。但正与希腊神话暗相呼应，吕的狂纵必以自己的身体为最后祭坛。

另外值得注意的是唐仁。唐原求在外交界一展抱负，但当台湾的外交伙伴日益龟缩之际，他再无英雄用武之地。这位老家湖南的外交官居然与出身高雄盐埕红灯区的洪久昌搭上了线；他们一洋一土，共谋大计，由此带出小说高潮。90 年代末进口台湾的红酒千千百百，民众莫衷一是。唐、洪侦得台湾公卖局玫瑰红酒产销不均，于是买定正牌法国酒厂“仿造”口味趋近台湾产品的次货，进口销售。这以洋侍土，以真为假的闹剧，居然落得皆大欢喜。反正黄汤下肚，谁又管得了许多？

酒在中西文化传统中一向占有重要位置。在先民的经验中与祭祀、巫卜、医药关系匪浅，更不论助兴遣怀的功能。“古来圣贤皆寂寞，唯有饮者留其名”。酒文化涵泳的意义深厚，千百年如斯，但借酒夸示豪奢，也其来有自。唐朝的单天粹聚众狂饮，无醉不归，时人称为“觥筹狱”。施叔青紧紧掌握这一理解、引经据典，堆砌材料，据以观察台湾的红酒嘉年华。她提到民国十年出版的《台湾风俗志》，日本学者片冈严把台湾人不嗜酒列入善良风俗篇。但到了世纪末，台湾进口红酒量总数超过三千万瓶。流动的酒精液体，亢奋的消费激情，一种新的风俗已经形成，一则新的“神话”已在酝酿——正如罗兰·巴特对欧洲葡萄酒的“神话”（意识形态）意义所描述的一般。巴特有言，从强身到解颐，葡萄酒“作为现实与梦境的托辞，运用之妙，端看饮者如何看待此一神话”。不仅此也，“相信红酒是一种强制性集体行为”[31]。当王宏文搜集红酒至尊，好带进国民党十五全大会拍卖；当连战持红酒敬客拉票，红酒成了钦命正统的琼浆玉液。

吕之翔的品酒专业系于他的嗅觉；但嗅觉不只是他的感官本能，也是他的职业禀赋，因此带有形上意义。当他的鼻子不灵了，吕所恐惧的与其说是难尝好酒，不如说是失去因此发酵的政商人脉钱脉。但施叔青更进一步，将嗅觉与记忆相连，陡然带出小说的历史关

怀。小说之初吕之翔气急败坏的要闻出周遭的杂陈五味，闻出生长轨迹的酸甜苦辣，然而他的努力尽属徒然。吕周围的人物也借味道建立他（她）们的过去与现在。杨传梓医生眷村不快乐的岁月，莉塔·罗迪化街家中的往事，唐仁与小女友的花店邂逅，都随着酒精、香水、花朵的氤氲散漫开来。事物的味道浮动着，记忆的味道随之而来；普鲁斯特《追忆似水年华》式的笔触，真是历久弥新。吕之翔生理的障碍，成为他作"人"失败的开端。果不其然，随着小说发展，他的味觉、视觉一一开始毁败。

施叔青处理笔下人物的嗅觉经验，让我们想到朱天心的短篇杰作《匈牙利之水》。朱同样的也借嗅觉与听觉意象，启动她的角色进入历史迷宫的契机。时移事往，所有的湮没记忆、似水年华只能偶然随暗香流淌，旧曲播散。这不请自来的声嗅魅影，让朱（及她的角色）沉醉却也焦虑不已。施的小说缺乏朱那样辩证兼抒情的细腻层次。相对的，她一本自然主义精神，要看看我们的社会在半醉半醒之间，如何捏造现实、伪装记忆的把戏。她笔下所有的人物寄情酒色，却空无所得，种种怨怼矫情的姿态由此而起。

吕之翔在丧失嗅觉后，依然四处游走，演出品酒专家的好戏。他的本事原就可能是装模作样，现在更虚假得紧。但作为红酒神话的传布者，他推销的不只是酒精，更是酒经。"专家"的教诲于是有了祕教意义，但渡有缘，也有钱之人。另一方面唐仁与洪久昌狼狈为奸，从法国订做、进口"纯正"台湾口味的红酒，打着红旗反红旗，简直就是晚清黑幕小说情节的翻版。但历史并不倒流。在后现代的风潮中，假的"就是"真的，布希亚喃喃的告诉我们[32]。君不见桃莉复制羊已经成功，香奈儿的赝品珠宝货假价实，卖得比真品还贵。本书书名《微醺彩妆》指的是雅诗兰黛的新化妆术，"轻扫腮红，装出微醉的化妆术"。正是酒不醉人人自醉，色不迷人人自迷。

马克思当年批判资本主义社会金钱的异化效应，指出生产关系

的纽带里出现了剩余价值，金钱以其象征意义凌驾物质交换的自然关系。资本像鬼魅一样的流窜，创造出越来越失真的生活、劳动、与消费结构。而施叔青暗示在后现代的台湾，这一鬼魅不只托身于经济制度，更无孔不入，渗透其他上下层建筑。再用巴特的话说，作为一种新的拜物幽灵，红酒“成为社会的一部分，不只因为它提供了道德基础，也因为它提供了一种环境的底色——为日常生活最微不足道的应对仪式，装点门面”[33]。

我们也可再思深藏小说中的文化殖民批判。红酒的畅销固然是“西方”主义的又一强势输出品，但当台湾的饮用者配之以蒜泥白肉、酱爆鸡丁时，他们虽然自暴其粗俗无文，却也搅和了红酒文化的精纯度。唐仁与洪久昌合谋炮制台湾配方的原装法国产品，谁是谁非，更是不知伊于胡底。“香港三部曲”中繁复的殖民主义辩证，在《微》书中以酒的隐喻持续推展。霍米·巴巴 (Homi Bhabha) 早已注意被殖民者沐猴而冠的“谑仿” (mimicry) 往往瓦解了殖民者在属地复制本尊的能力。人类学家陶西格 (Michael Taussig) 也提及第三世界对第一世界文化事物的模仿，每多造成画虎不成的谬误。但正因此谬误，反而暴露了第一世界自我异化的潜在威胁，以及第三世界由模仿“借力使力”的动机。谁是被模仿者，因此混淆不清。更重要的，在此一“模仿过度” (mimetic excess) 的过程里，被释放出的不只是文明与权力的机制，更是一种始原的、有样学样的魔力[34]。

而从更大格局来看，红酒大举入台，并且可以凭客人口味订做复制，更凸显世纪末跨国贸易/文化的生存锁链，息息相关。第一与第三世界的交投日益紧凑，本雅明对现代主义映像机械复制化的观察，仍可作为我们的依据。红酒既然一向在西方有其神话渊源；我们要问它渡海来台时，是否也移植其特有的“灵光” (aura，或是在此应为aroma)，倾倒可“嗅”而不可及的平民大众[35]？曾几何时，红酒平价化，量贩化了！但它所具有的灵光不但不必消失，反而成为象征

资本、促销法宝。不仅此也，有关红酒的偏方（红酒泡洋葱！）传说（喝酒可以喝出健康！）应运而生，自成一格。恍惚之间，红酒迷思魅像满溢泼洒，形成一种诱惑的奇观。这是由神话再生的神话；还是由神话堕落而成的鬼话？与此同时，施又施展她一向擅长的古典民俗怪谭。中邪降蛊驱魔收惊；鼻上长出“棺菇”的腐尸；游走阴阳之间的怨妇……施的世界不伦不类，人人气体虚浮。她立志写本暴露写实小说，但后现代的超现实（hyper-reality）幽灵早已不请自来。

大陆的莫言早在1992年写出了《酒国》，《微醺彩妆》势必要被引来作为比较。莫言的小说借虚构的酒国写尽共和国禁欲数十年后，改革开放、吃喝拉撒的奇观。嘉年华式的肉体冲动，一朝解禁，真是一发不可收拾[36]。相形之下，施叔青处理欲望的方式，似乎素朴得多。但我要说《微》书的人物间合纵连横，暗潮汹涌；施对世纪末台湾人文及历史的处境及感喟，自有深沉曲折之处。《酒国》的高潮里，主角醉醺醺的跌入粪坑，一命呜呼。《微》书并没有真正的结局。吕之翔四处游荡，来到日据时代华山酒厂的旧址。“他脑力枯竭，记忆像流砂般消失……一切失去真实感，一切变得极为遥远，无从触摸，像做一场醒不过来的梦似的。”此时华山酒场已被提议改为前卫艺术工作的空间。一束幽光穿过废墟，眼前正敷演着《酒神的黄昏》。台湾的戴奥尼索斯骚动起来，“感觉到从自己抽离出来，看到自己加入女祭司们的行列，先是舒手探足，最后也狂奔起来。”吕之翔将奔向何处？

“荒芜就是下一次繁荣的起点。”施叔青借他人之口这样的省思着。而荒芜也可能是一切溃败与寂灭的起点。眼耳鼻舌身意，色声香味触法，尽皆如空。“呵，碎碎吧！一切的一切。”小说在此倏然而结。世纪末的台湾刚经历一场空前地震浩劫。我们视为当然的盛世繁华，也骤然间裂缝处处。施叔青本世纪的最后一部作品在此时推出，沉思台湾文化的何去何从，竟显得像巧合一般。“碎碎吧，一切

的一切。”半个多世纪前那场地震后,一个鹿港女孩豁然认识了她的家乡。在另一场地震后,女作家要如何再赋予她的家乡一个新的意义?

注释:

[1]戴天《九曲桥感受》,收于施叔青《愫细怨》(台北:洪范书店,1984),226页。

[2]施叔青《那些不毛的日子》,《拾掇那些日子》(台北:志文出版社,1971),9页。

[3]施叔青《壁虎》,《那些不毛的日子》(台北:洪范书店,1988),6页。

[4]白先勇《〈约伯的后裔〉序》,收于施叔青《约伯的后裔》(台北:仙人掌出版社,1969),4页。

[5]施叔青《那些不毛的日子》,194~195页。

[6]除前述白先勇专论外,亦见李今《在生命和意识的张力中——谈施叔青的小说创作》,《文学评论》第四期(1994年7月),61~68页;张小虹《祖母脸上的大蝙蝠——从鹿港到香港的施叔青》,杨泽主编《从40年代到90年代:两岸三边华文小说研讨会论文集》(台北:时报文化出版公司,1994),183~189页。

[7]施淑《论施叔青早期小说的禁锢与颠覆意识》,《施叔青集》(台北:前卫出版社,1993),271~287页。

[8]同上,286页。

[9]WolfgangKayser, The Grotesque in Art and Literature, trans. Ulrich Weistein (Bloomington: Indiana Up, 1963), p.33, 53.

[10]王德威《“女”作家的现代“鬼”话——从张爱玲到苏伟贞》,《众声喧哗:30与80年代的中国小说》(台北:远流出版公司,1988),223~238页。

[11]Sigmund Freud, “The Uncanny,” The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (London: Hogarth P, 1955), 17:217~252.

[12]Rae Beth Gordon, Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature (Princeton: Princeton UP, 1992).

[13]Mikhail Bakhtin, Dialogical Imagination, trans. Helene Iswolsky (Cambridge: MIT P, 1968).

[14]Michel Foucault, “Teatrun Philosophicum,” Language, Counter Memory, Power, trans. Donald Bouchard and Sherry Simon (Ithaca: Cornell UP, 1981), p.70, 德勒兹对叙事

行动形成鬼魅锁链的讨论，见Logique du sens,quoted from J.Hillis Miller,Fiction and Repetition(Cambridge,MA:Harvard Up,1982),P.4.

[15]布希亚的相似论述，散见多部著作中，见如Jean Baudrillard,Simulations(N.Y.:Semiotext(e),1983).

[16]Jacques Derrida,Spectres of Marx:The State of the Dept,the Work of Mourning,and the New International(N.Y.:Routledge,1994)。对德里达的批评，见Gbostly Demarcations,ed.Michael Sprinker(London:Verso,1999)

[17]T.A.Hsia,"Aspects of the Power of Darkness in Lu Hsun,"The Power of Darkness(Seattle:U of Washington P,1968),pp.146-62.

[18]施叔青,《〈情探〉序》,《情探》(台北:洪范书店,1986),7页。

[19]同注[10]。

[20]同注[7],283页。

[21]同注[4]。

[22]语出明·冯梦龙话本小说《杨思温燕山逢故人》。

[23]蒲松龄《聊斋自志》,《聊斋志异》(台北:中华书局,1962),4页。

[24]施淑《叹世界》,收于施叔青《愫细怨》,1~9页。

[25]张爱玲《自己的文章》,《流言》,《张爱玲全集》(台北:皇冠出版社,1995),19页。

[26]Guy de bord,Society of the Spectacle(Detroit:Black and Red P,1970).

[27]亦见如郭士行《属性建构的书写与政治隐喻——解读〈维多利亚俱乐部〉》,《中外文学》第25卷第6期(1996年11月),55~71页。

[28]廖炳惠《从蝴蝶到洋紫荆:管窥施叔青的〈香港三部曲〉之一、二》,收于《另类现代情》(台北:允晨文化出版公司,2001),201~219页;南方朔《近代第一部后殖民小说——〈遍山洋紫荆〉》,《联合报·读书人》,1996年2月18日;张小虹《殖民迷魅——评施叔青〈遍山洋紫荆〉》,《中国时报·人间副刊》,1996年1月7日;李小良《"我的香港"——施叔青的香港殖民史》,收于与王宏志、陈清侨合著,《否想香港:历史·文化·未来》(台北:麦田出版公司,1997),224~236页。

[29]王德威《世纪末的中文小说——预言四则》,《小说中国:晚清到当代的中文小说》(台北:麦田出版公司,1993),221页。

[30]也斯《香港的故事——为什么这么难说》,《香港文化》(香港:香港艺术中心,1995),4页。

[31]Roland Barthes, "Wine and Milk, "Mythologies, trans, Annette Lavers (N.Y.: Hill & Wang, 1972), pp.58~62.

[32]同注[15]。

[33]Barthes, p.61.

[34]Homi Bhabha, "or mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse," October, 28 (1984): 83~95. Michael Taussig, Mimiesis and Alterity: A Particular History of the Sense (N.Y.: Routledge, 1993), chap, 10~16.

[35]Walter Benjamin, "The Work of Art in Age of Mechanical Reproduction, "Illuminations (N.Y.: Harcourt, Brace & World, 1969), pp.217~252.

[36]见王德威《千言万语，何若莫言——莫言的小说天地》，收于莫言《红耳朵》(台北：麦田出版公司，1998)，9~27页。

以爱欲兴亡为己任，置个人死生于度外
——苏伟贞论

苏伟贞崛起于70年代的末期。在彼时政治一片扰攘的时分，她状写痴男怨女的爱欲纠缠，凄切清厉，引人注目。相对于嘈杂的土地与国族前途论辩，她俨然已在省思另一种政治课题——情欲的政治。到了80年代初，《陪他一段》、《世间女子》、《红颜已老》等作品广受欢迎，不止印证苏伟贞雅俗共赏的写作风格，也尤其凸显她独特的女性情欲观点，已经引起共鸣。

女作家的创作，是台湾文学最重要的资产之一。她们对爱欲疆界的探勘，更已形成一小传统。郭良蕙的《心锁》碰触叔嫂通奸题材，聂华苓的《桑青与桃红》建构国家与情欲流放的寓言，算是"前辈"里最重要的示范。而她们所遭受的压力，也不在话下。除此，欧阳子（《魔女》）、李昂（《花季》、《人间世》）、于梨华（《考验》）等人的作品，也曾使我们大开眼界；更不提那位神秘而永远的张爱玲（《怨女》）。80年代以来，又一批女作家披挂上阵。廖辉英、萧飒、袁琼琼、萧丽红，以及（迁居香港的）施叔青，都要从不同角度，见证女性追逐爱欲途上的勇气与挫折。

摆在这样一个谱系中，苏伟贞的作品算不得煽情大胆。事实上，她给我们的印象恰恰相反。就算写最热烈的偷情、最缠绵的相思，苏的笔锋是那样的酷寂幽森，反令人寒意油生。以冷笔写热情，这是作家的独到之处了。文章风骨，各凭天命，强求不得。但我仍以为苏伟贞对形式的经营，来自她对情爱，甚或生活，观点的实践。苏伟贞的角色背景影影绰绰，谈起恋爱的动机也未必明白。事实上，她并不擅描写客观环境的一景一物，仿佛与物质世界无亲。这一点，她与张爱玲那种踵事增华的叙事观大相迳庭。或许正因如此，苏能让她的人物“专心”对付情天欲海里的种种险恶，无怨无悔。情到深处，何庸千言万语；两心相许的极致，是一种付托，也更是一种义气，不劳外人置喙。苏伟贞笔下的男男女女是情场上的行军者。他（她）们厉行沉默的喧哗，锻炼激情的纪律，并以此成就了一种奇特的情爱景观。

我刻意使用军事化的意象，其来有自。苏伟贞自己出身眷村，后入军校（政战学校），也曾担任军职多年。比起许多一路爱憎怨叹过来的女作家，苏的“女兵”背景毋宁令人更为好奇。诚然作家的出身背景，未必就可附会到她们的创作文章上，但苏的例子似乎不同。就在渲染种种不伦之爱的年月里，她对军职的坚持依然一往情深。袍泽之情、弟兄之爱，她一样写得得心应手，而且频频参赛获奖，乐此不疲。是什么样的因素使她折冲在“老百姓”的文艺与军中的文艺间，居然进退有据？她如何调停欲仙欲死的男欢女爱与无欲无我的同胞爱、国家爱？她又如何将国家及军事论述中光亮洁净、简单超越的美学诉求，转嫁到紊乱繁复的情欲论述上？是在这样微妙的对话关系中，苏伟贞演义她的爱情故事。“以‘爱欲’兴亡为己任，置个人死生于度外。”她看似不染色相的情色观，毕竟透露着某种历史因缘。

一 “女”“鬼”情事

在数年前的一篇论文里，我曾推介苏伟贞的爱欲小说，并视其为女作家写“鬼话”的重要表征[1]。所谓鬼话，当然不是说苏伟贞装神弄鬼，夸张灵异。她的鬼气，来自对世路人情的冷眼观摩，对爱恨生死的幽幽辩证，还有最重要的，对女性献身（或陷身）及书写情欲的深切反思。死亡、病恚、疯狂、失踪、游荡是她故事中角色，尤其是女性，一再串演的主题。她们梦游症般的与情人邂逅或离异；爱恨之间，俱透露着一股“视死如归”的气息。死亡有什么可怕？它根本是这些角色谈恋爱的基本条件。她们可真没有个人样，她们是鬼。

但鬼又是什么？是女性被镇魇住的回忆与欲望？是被摒弃于“理性”门墙之外的禁忌、疯狂，与黑暗的总称？是男性中心社会赋予女性的形象？还是女作家对一己地位的自嘲？做为鬼话的作者，苏伟贞写着写着，“那些纸头全飞了出去，从窗口望出去，像梁山伯坟上的蝴蝶，是梁祝的化身。落到地尘，谁也不懂所写背景，不知道作者是谁。”（《矮墙》）这几乎是作者自况了。那些千百年前殉情的幽魂，辗转投胎，游走在世纪末的台湾都会里。她们依然盘桓在礼教防闲的边缘上，试探着又一个人间的情欲尺度。苏伟贞鬼气森森的情爱故事可以是极保守而古典的；但即使是最保守而古典的“鬼”故事，也要透露一个社会里不能说、也说不清的禁忌与戒惧。

苏伟贞一鸣惊人的作品《陪他一段》，就是个好例子。小说中的费敏“人长得不怎么样”，却另有风情：她的“明净是许多人学不来的，很少有人能像她一样把事情的各层面看得透彻。”费敏孤独而寡欢，直到遇见了“他”，“一个并不显眼却很干净的人”。明明知道所钟意的男人另有牵挂，费敏依然决定爱将下去。“在下决心前，去

了一趟兰屿，单独去了五天。”回来之后，她找到了男人，宣布“我陪你玩一段”。

好一句“我陪你玩一段”。在80年代初不知引来多少嗔怪或惊奇的眼光。这样的表白既像新女性的性爱宣言，又像旧小说中痴情女鬼献身的回声。为了与心爱的人过一段露水姻缘，费敏打的主意正是阳世走他一遭，阴间百死而不悔。但她的对手李眷佟明亮艳丽，哪里是对手；当“太阳出来了，她的心也许已经生锈了”。最后缘尽情了，费敏以自杀完成了恋爱终曲。

从女性主义的角度来看，费敏为一个脚踏两条船的男人如此付出，未免太不值得。的确，苏伟贞也写道，费敏陷入苦恋，因为“她从来不知道‘要’”，而她的男友则是“一个需要很多爱的人”。用当今的豪爽女人“赚赔逻辑”衡量，费敏的爱可真是血本无归。我们也有理由相信，《陪他一段》广受瞩目，因为真正触动不少（女性）读者的脆弱心事。然而苏伟贞的女鬼角色毕竟不是等闲人物。她们也许孤高单薄，内里却有一股强大欲力，驱使她们追求至爱。究其极，玉石俱焚也在所不惜。套句《流离》中的话，她们是“阴暗中的发光体”，清冷而光洁；她们其实是最自恋的一种恋人。也因此，费敏是独处五天后才决定“陪他一段”；这一决定看似奉献，却终是一种纡尊降贵的担待。所谓的“赚赔逻辑”对她们另有意义。费敏爱欲的潜能深邃难测，连她自己也迷惑了。唯有借着“失去”——情人、身体甚至生命，她反能定义她所“要”的爱是如此多，以及她所“有”的能量是如此大。她从出血的“赔本”中反证她丰饶的欲力[2]。

识者或要反诘，这样的爱情辩证未免过于“阿Q”。命都不要了，还谈什么欲望的实践？就此，我们可以发掘苏伟贞作品中颓废的一面；想像死亡及疯狂成为一种耽溺。但强调种种床第关系的豪爽论者仍可细思，爱欲的力量，摧枯拉朽，可以表现于身体官能的满足上，却也可以表现于对官能乃至身体的弃绝否定上。欲望之所以有

如此的蛊惑力，正因其永远置身度外，拒绝被理性的话语、行动“合理”化“合法”化。豪爽式赚赔逻辑可能仍受限于男性的爱欲经济学吧？明乎此，苏伟贞对死亡、病恙、失踪、疯狂的执著描写，固然已不合常情常理，却是对爱欲规范以外的黑暗世界，发出熠熠呼应讯号。

苏伟贞的爱情叙事方法如置诸欧美观点下，并不乏先例。19世纪的浪漫小说如《呼啸山庄》、《简爱》等作，想来对她颇有影响。传统中国文学谈情说爱，多半讲究发乎情止乎礼。苟有逾越，不是被打入非奸即盗的窠臼，就是被化做鬼狐精怪的臆想。明末汤显祖的戏剧《牡丹亭》之所以值得重视，即因作者能把情欲的想像由人本出发，推至极限，因而穿透生死的障碍。《红楼梦》则将类似问题放在神话及哲思、宗教的架构中，予以超拔。但苏伟贞的作品，既不足以展现这样的境界，也看不出传承的痕迹。她倒令人想起像《花月痕》、《玉梨魂》这样的清末民初小说，这是神话崩溃、时间（历史）漫漶的时刻。小说中的角色由相恋到失恋，在在泄漏了她（他）们做为平凡人的缺憾与奢望。《花月痕》中的才子佳人早落难成二流欢场人物，灰扑扑的，他（她）们却抱定必死的决心，恋将起来，只有死亡才给他们原本平庸的爱情某一实在向度；而在死的诱惑下，性欲的完成与否已不是最重要的事。《玉梨魂》更以寡妇恋爱的题材，震撼一时。但我们要注意的，不再是早已过时的礼教问题，而是一对恋者清坚决绝、死而后已的恋爱“姿态”。夏志清教授谓两作都表达一种鬼魅也似（Gothic）的氛围，诚是洞见[3]。

五四以来文学的恋爱话语讲求的是冲破藩篱，解放身体。从庐隐到丁玲，莫不如此。唯有少数作者如张爱玲等采取更复杂曲折的角度，观照此一问题。这是她小说异军突起的意义所在。苏伟贞当然有受教于张爱玲之处，我在他文已经屡屡提及[4]。但比较起来，苏却缺乏张的世故与犬儒。她的角色哪里能承受“错落参差”的、“不彻

底”的乱世爱情观？她（他）们都有洁癖。也因此，她（他）们死亡、发疯、失踪的“频率”，要远高于张爱玲笔下的男女。前引《陪他一段》中费敏的“明净”，更成为苏伟贞角色的原型特征。我所谓的洁癖，不是说这些人不沾荤腥，而是说她（他）们对一种纯净爱情形式的向往，能使她（他）们不计任何肉体代价，戮力争取。

于是我们看到苏伟贞小说中的两种叙事张力。她的角色热烈留情做爱，却予人此中无性的错觉，遑论生殖。写家庭与亲子关系从不是她所长。而缺乏繁殖意识或目的的爱，从传统观点而言，是虚耗与死亡的前奏。其次，她的角色尽管欲力万钧，却不愿多落言诠。爱到最高点，竟是种毁身忘言的美学试炼。这是沉默的喧哗吧？苏日后赢得大奖的小说，以“沉默之岛”为题，不是偶然。

苏伟贞的创作量极丰，平心而论，水准时有参差。但在她最好的作品里，上述特色，表露无遗。《红颜已老》不妨视为一个中篇版的《陪他一段》，诉说着又一个为爱牺牲的女“鬼”故事。又像是《旧爱》，写一个女人典青与三个男人出生入死的纠缠，更是“苏记”正宗。典青苍白荏弱，看不出有什么能耐。她的眷村家庭暗藏自闭与疯狂的因子，阴森晦暗。但典青却要成为叛逆的女儿，“阴暗中的发光体”，不声不响的就让两个男孩子为她血溅五步。时移事往，典青终要以自己肉体的过早销亡，来偿赎，或完成，她为爱投注的代价。小说以死亡及奠礼告终，在一般爱情公式里，或是俗气的安排，但比照苏伟贞的逻辑，却是最自然不过。类似的情境，在《世间女子》中的程瑜之死，也可得见。

《大梦》中的父亲在母亲36岁那年就突然失踪了，留下母亲逐渐变成精神分裂的疯子。《离家出走》更上层楼。“无缘无故”的，仲双文在一天早上就消失了。“反正活着的有些像死了”。这回是丈夫兀坐黑暗中等待妻子的下落；无尽的猜疑臆测，成为他生存的重担。这且不说，《断线》中的年轻母亲原是敷衍的结婚生子，总算离开外

遇的丈夫后，滞留国外。儿子猝死后，她干脆也“彻底失去了行迹”。这些动辄失踪的男女，也许借此逃避现实人生的险阻或乏味，换个角度，她（他）们何尝不是换个生命形式，追逐又一种生命的“不可能”？生育与家庭绝不是苏伟贞女性角色的避风港。《五月榴花》中的女主角希方飘流他乡，经历至少五次堕胎，读来惊心动魄。我们当然看出苏伟贞对男女不平等恋爱关系的喟叹不忍。然而，她的女性角色如果都自膺“是一个清清爽爽的人不愿置身混淆”（《流离》），被迫或志愿放弃生殖的义务成为一种诡异的收获。即如前述，她们从无限的放弃与牺牲里，艰难的为一己的欲望定义所有权。

二　情场如战场

前此我描述苏伟贞早期作品中情爱叙述的特征，这些特征不少读者其实耳熟能详。但我们在倾倒或批评她角色的性格或行动之际，可能忽略了在情天欲海外，还有个苏伟贞正写着极不相同的题材。彼时的她身负军职，综理政战。军中的文艺竞赛，她自然要共襄盛举。提起军中文艺，我们这些老百姓自然有如下联想：反共八股、爱国文宣——常人不为也。可怪的是，苏伟贞不但（有义务？）写，而且好像乐在其中。因此得奖，反倒是次要的事了。这些作品，像《袍泽》、《生涯》、《重逢》等，写部队生涯、眷村历史，自成一格。从军事小说文类观之，算是应命应景之作。但细读苏伟贞的爱欲作品后，我倒觉得两者形成极具张力的对话关系，足可提供一独特角度，讨论她的创作历程。

苏伟贞出身眷村，1973年入政治作战学校。1977年毕业后，担任军职长达八年。可以说她生命中极重要的一段时间，与军旅生活发生关系。放眼当代女性作家中，这一背景还真不多见。军事训练讲求

什么？荣誉、纪律、国家；不怕难、不畏死；牺牲小我、完成大我……种种信条，无非要求战士们锻炼体魄意志，并熔为战争机器的精致组件。在这样训练之后，也潜藏着美学动机。军队的生活，兀自形成一生命共同体，相对民间人事的嘈杂琐碎，别有一番整洁光滑的秩序之美。这一美感自外于时间流变，以绝对的生活及生命形式，凌驾一切：一个口令，一个动作。它当然有极端非人性的部分：个人永远臣属于层层上级律令，更不提战争与杀伐的暴力动机。但吊诡的是，它也可能诱发强烈意欲。从金戈铁马到袍泽情深，从投笔从戎到马革裹尸，多少壮烈的意象吸引一辈辈青年志愿献身，生死许之。

早期现代文学里最有名的女兵作家，当非谢冰莹莫属。女性从军，如今固不常见，在当年尤属奇闻。读谢冰莹的《女兵日记》及《女兵自传》，我们不难了解五四一代女子，为追求革命所做的种种冒险。之后的左翼女作家如杨刚等，也以不同文艺形式，如报道文学等，见证女性与战争的特殊关系。比起这些前辈的历练，苏伟贞木兰村中的生涯是小巫见大巫了。但我以为承平时日，反使她对上述军事生活（不健康？）的耽美层面，多有向往。另一方面，苏的眷村背景必早在她入伍之前，就已产生潜移默化的影响。眷村生活是1949年后台湾文化中极重要的现象之一，下文当再论及。这里要强调的是，在等待反攻战争的年月里，千百战士如何胼手胝足，建立起“共同”的家园。有家可归的感觉把圣战使命驯化（domesticated）了；但相对来说，军队精神又把军眷生活集体化、制度化了。似战不战，非军非民，眷村儿女所蕴藉的终极归属和向心力，自然迥异于村外世界。而包括苏在内的许多作家对其一再描写，也就不足为奇。

既然缺乏实际战争经验，苏伟贞写作军事小说只能就一般性任务或政治风向，多作发挥。眷村人情，当然是现成题材。《袍泽》讲即将调任的旅长傅刚与部属间的互动关系。傅出身军人世家，选择从

军原是最自然不过的事。他以部队为家,带兵犹如子弟。军中生活严明单调,但傅甘之如饴——这是他的天职。唯一的遗憾是他多少牺牲了家庭生活。但傅的妻子承意也是独立而倔强的。虽然聚少离多,“但他们的相处之道从来不是以天计算”。正如承意所言:“嫁给你也好,永远记不清年岁,我就永远不会老!”

“军中”日月长。但苏伟贞显然认为军人与军人、军人与家属间的默契之深、信念之强,外人是不会了解的。傅刚与老士官长江龙多年主从,在一个台风夜里江龙为了抢关泄水闸门,不幸溺死。江龙无家,“在台湾,就部队这个家了。棺前无子,捧灵的子嗣远在他岸。多恨哪!”然而一念思之,傅刚的反应却是,“就为了这理由,也要当一辈子军人!”

对这样的结局,或有读者要讥为又一种八股。我却觉得不然。傅刚或江龙所追求并实践的袍泽之情,正投射苏伟贞对军中生涯的审美观照。这里有一种不尽人情的执着和自苦,但也有一种舍我其谁的抱负与从容。傅刚先公后私,当然是革命军人的表率,但在江龙的因公殉职上,我们才见识到一了百了,明净而残酷的军事纪律。“就为了这理由,也要当一辈子军人!”但我们要问,这“理由”到底是什么理由?是为“国”、为“主义”捐躯吗?我恐怕苏伟贞想像的,反而是一种纯粹的、光滑慑人的死亡形式吧?

我无意暗示《袍泽》之类作品是苏的杰作;她的才华绝不是在写军事素材上。但《袍泽》如果可读,那是因为它竟然让我们想起了苏的另类作品——情爱小说。傅刚与江龙的沉默坚毅,今生无悔式的牺牲奉献,不也印证在苏伟贞许多情场女战士身上吗?他们及她们对所信所爱,有一样“病态”的坚持。他们及她们律己极严,自毁在所不惜,而相对所追求的,也不是寻常婆婆妈妈版的“亲爱精诚”。在苏伟贞最好的情爱小说里,竟有极阳刚的、军事化的精神贯注。袍泽之情与男女之爱的基石,原都是一股歃血为盟式的义气。于

是她对《陪他一段》里的费敏，有如下的描述：她“把自己完全亮在第一线，任他攻击也好，退守也好，反正是要阵亡的，她顾不了那么多了。”

在《生涯》里，退伍的胡将军续弦，娶的仍是军眷女子，也希望女儿安帼嫁给军人：“是他知道军人的好，他了解那分品质，也极为钟爱。”对他那一辈的军人，当兵是事业，也“是把它当唯一理想来看，感情的成分居多”。军人是异类的感情鉴赏家。时间及历史对他们的考验如何？《重逢之路》摆明了是个探亲文学。但故事中的震勉及如湘是军人夫妻。40年的乱离够长够苦，却不能打断他们的互信。年迈的震勉被中共当做统战样板放出，而如湘已身罹绝症。两人香港重逢是够感伤的，苏伟贞却能安排震勉盘桓数日后，留书回到大陆。这对“如湘吾妻如晤”告别书，就像林觉民“意映卿卿如晤”的诀别书一样，革命加恋爱，合为一谈。但苏伟贞写来，尤多肃杀决绝之情。震勉拖着残躯回去，要继续“啃蚀那坏了的政权”，对如湘“如有来生，来生再报”。反共老手若在此一结局中看出了国与家的壮烈选择，我倒发现这才是苏伟贞式“爱与死”军中版加料演出。

就此我们再回到《旧爱》一类作品，看典青与杨照、易醒文、冯子刚等自虐虐人的恋爱，方才了然。生于眷村，原来她（他）们的爸爸妈妈已经以最不寻常的方式爱过恨过。至爱无泪，至痛无言，也就有这么一群人可以抱定赴死之心，在情场中匍匐前进。苏伟贞因此把两种原无交集的叙事、论述形式——军队与私人、大爱与小爱、禁欲与多情——悄悄结合起来。而她在眷村儿女的角色里，尤其彰显此一特征。日后《有缘千里》、《离开同方》等作，都将循此模式，继续发挥。

三　岛的寓言

1990年末，苏伟贞推出了长篇《离开同方》。这部小说耗时三年写成，堪称是她创作生涯中重要的里程碑。小说以嘉南平原上的一个眷村——同方新村——为背景，描述一群渡海而来的军人，怎样建立家园，最终并由聚而散的经过。这些人来自大江南北，被历史的偶然抛掷在一处；在枕戈待旦的岁月外，他们真的开始生聚教训了。他们有了家，有了眷。历史的任务还未完成，时光已悄悄销磨。少年子弟江湖老，眷村的儿女又出落成新的一代。面对村外快速变动的世界，村内的人事沧桑，他（她）要如何为自己找寻安身立命的所在？

这是眷村文学的关怀焦点。如前所述，这类文学成为台湾文化上的重要环节，不只因其描绘一特殊族群的消长而已，更因其直指国家历史论述上的隐痛。军人的事业在战场；反攻复国，曾是多少国军将士的终极愿望。然而年复一年，伟人竟然大去，他的子弟兵也惊添华发，儿孙满堂。从文学角度而言，当军队文学被眷村文学所取代，我们不能不慨叹历史空间想像的位移。朱西宁的《八二三注》后，我们再难见大型战争小说。反倒是朱天心（《未了》、《想我眷村的兄弟们》）、袁琼琼（《今生缘》）、张大春（《四喜忧国》）等，开始回忆他（她）们成长的特殊家庭背景。然而写得再好，这些小说必须面临一种尴尬；眷村文学是军中“后勤”文学，作者所透露的乡愁，何能道尽父执辈血泪填成的家恨国仇？军旅生活家庭化了，圣战使命琐碎化了。在这个层面上，眷村文学的出现已铭记时光推移的感伤，但再悲怆也只是一代战争神话的渺渺回声。

或许这也是眷村二代作家失落感的症结吧？因而有了更多的不

安，更多的书写、回忆欲望。苏伟贞早在1984年就写出了《有缘千里》。多年之后，她要借着“离开”同方，再次回到她思之念之的眷村过去。这部小说野心极大，也有不少精彩片段，但我却以为是力作，而非杰作。苏生动的介绍了村内许多代表性住户：好色的袁伯伯、有洁癖的段叔叔、痴情的小佟叔叔等，更不说形形色色的“家眷”们了。然而这许多人物固使同方新村热闹非凡，也凸显了眷村生活既整齐却又杂乱的特性，苏并未能进一步探索眷村文化的历史底蕴。她的重心毋宁仍是在一出出或惨烈、或诡异的爱情传奇上。即如上述，她碰触到的是军事生活逐渐驯化的关键年月。爱情、家庭、子女、岁月等问题纷至沓来，终使眷村的乌托邦天地，逐渐崩解。但她还需要更多的笔力点出这一群人相濡以沫、自成族群的心理及行为特征。

在苏伟贞的笔下，眷村儿女多血性，有义气，不论是正是邪，俱足令我们惊心动魄。“自闭”的环境恰是最佳舞台，供她（他）们演练苏刚烈暴虐的情欲观。方景心与小余叔叔的爱情，以双双自焚疑案达于高潮。另外席阿姨与小佟叔叔的婚外恋曲，一样是在生死边缘铤而走险。只是苏伟贞这回多有感情，笔下留人，使这两段故事都有了峰回路转的结局。莫非“回到”同方，苏的爱情烈士们也要稍息了。另外，她以全如意/李妈妈为重心，一再铺陈她的飘忽神秘、疯癫失忆，当是以往“女鬼”原型的极致演出。但放在同方这一史诗般空间中，却未免嫌没有名目。

苏伟贞也不能免俗的沿用了魔幻写实技巧，来渲染心目中的神秘氛围。同方的“气息”可如芳香烂熟的玉兰，可如绵绵不断的霪雨。死亡、疯狂、“乱爱”幽幽渗透日常生活。她极力经营一个眷村的神话世界，我却要说眷村回忆之成为可能，正是因为那个神话从开始就“已经”破碎了。也由于村内老的小的不能也不愿放弃回忆，他们的挣扎才有看头。小说最后在大雨中叙事者捧着母亲的骨灰，回

到同方，确是令人动容。如果小说不仅汲汲于村内男女情爱，而更着墨于大伙对伟人及信仰一种无以名状的依恋、对团体生活的陷溺与乡愁，气魄将更大一些。

无论如何，《离开同方》应视为还愿之作。仿佛跨过了这一关，苏伟贞才好收拾心情，重新出发。她下部重要作品，《沉默之岛》，果然是令人眼界一新。在《沉默之岛》出现以前，苏必然已经有意识的探寻新的形式，表达她对（女性）欲望及生命的直观反应。她的《过站不停》把自己一个80年代相当煽情的故事，改头换面，加插八封书信体的“潜情书”，成了一部充满喃喃自语的忏情录。《热的绝灭》虽一仍既往，讲了一个女性无偿的恋爱故事，故事中的“我”却越来越有能力，自剖心事，并自疗感伤。那80年代的“世间女子”经过十载修练，欲力依旧，却多了分圆转而自觉的风貌。

于是有了《沉默之岛》。小说的题目已足具象征意味。在话语符号无所不在的天地里，小说家要写一种幽秘的沉默：对话语的拒斥，也是对回忆及历史的拒斥。而岛屿顾名思义，象征一个狭小而闭锁的空间，社会关系的隔膜或断裂。马修·阿诺德（Matthew Arnold）那首《多佛海岸》（Dover Beach）中有名的孤岛即人生意象，恰可为佐证。然而“岛孤人不孤”，苏伟贞要写的是沉默之下的无尽骚动，孤岛与大千世界间的种种色相引渡。这骚动与这引渡无以名之，只能笼统的说是情欲；而负载这骚动与这引渡的主体，正是女性。

苏伟贞不是大剌剌的女性主义作家，她不少作品其实充满“反动”意识。然而袁琼琼的直觉是正确的，像《沉默之岛》般的作品，碰触了相当多的女性主义议题[5]，且绝不故作嚣张。小说的情节望之极繁复，主要症结在于两条主线的女主人翁都叫霍晨勉，而围绕她们旁边的一群人物名姓背景也多有雷同。但两个霍晨勉故事并无交集。为了读者的方便，王宜一曾专文讨论人物、情节[6]。事实上静下心来看《沉默之岛》，我们会发觉此书貌似庞杂，其实不难理出头

绪。比起《离开同方》中数十人物呼啸来去，苏伟贞果然找到了一种更有效而纯净的叙述方式。

两个霍晨勉都令我们想起苏伟贞早期的女性人物。尤其在海外工作的晨勉有个弑夫的母亲，后于狱中自杀，背景是够奇诡的了。要紧的是，两个晨勉对己身的情欲悸动都有无限好奇与向往。她们工作、旅行，从一个男人换到另一个男人，把性爱变做吃饭睡觉般的寻常习惯。她们周遭的男人有异性恋、同性恋、双性恋、一夫多妻者，种种国籍，洋洋大观，但两个晨勉只自顾自的处理身体欲望。卫道之士要视这两名女子为花痴的。事实不然。性爱于她们只是发觉情欲的前奏；她们沉湎的毋宁更是种“意淫”。如何想像情欲的形式，如何思考情欲的曲折，反更常萦绕她们胸中。独处或婚约、禁欲或滥交，于她们而言都是一种情欲存在的状态，随时准备流动到另一种可能。只要回想一下《陪他一段》、《红颜已老》中的女士们独沾一味、死而后已的爱情观，90年代的苏伟贞可真不能同日而语。置之死地而后生，信然。

我注意苏伟贞对文字形式的掌握，越发圆熟，而不为情节可看性与否所执。但我却不认为她对情欲的看法，必然较前激进。詹宏志从另一角度指出，两个晨勉最后都怀孕，结果一堕胎，一奉“腹命”与男同性恋结婚，是相当保守的做法[7]。苏伟贞应会回应，保守或激进、赚或赔，都是无关宏旨的辩论。她要探勘的是（女性）情欲流淌、永不确定的抽象本质。用她自己的话说：“它永远有不同的细节部分可以试探，永远有它的犹疑性。”[8]

苏伟贞大概体恤读者的悟力，“只”创造了两个霍晨勉。按照她的情欲心得，霍晨勉的故事应可无限分裂繁殖，既相异又相似吧？性爱为的不是传宗接代，可也不是一种浪费。从这里，女性开始雕塑一己的情欲主体，出虚入实，终底于“一种抽象的完成，纯净感动，令人畏惧”（《沉默之岛》）。一种美学观照，于焉形成。苏伟贞的新女

性在80年代已经豪爽过了，她们现在越发明白自己饱满而无名目的欲望,反而变得谦卑起来。她们是沉默之岛——这岛却是由欲望的海洋托负着,阴阴独立,深沉而傲岸。

注释

[1]王德威《"女"作家的现代"鬼"话——从张爱玲到苏伟贞》,《众声喧哗:30与80年代的中国小说》(台北:远流出版公司,1988),223~238页。

[2]我借用了巴塔耶(Georges Bataille)另一种爱欲经济学的看法,强调能"失去",不是一种匮乏,反而证明"有"的本钱。见Eroticism(N.Y.:Bentham:1989)。

[3]C.T.Hsia,"Hsu Chen-ya's Yu Li hun,"in Liu Ts'un-yan:Chinese Middlebrow Fiction(Hong Kong:Chinese UP):pp.214~218.

[4]同注[1]。

[5]袁琼琼《每个人都是一座岛屿》,《中国时报·人间副刊》,1994年11月12日。见苏伟贞《封闭的岛屿:得奖小说选》(台北:麦田出版公司,1996),303~305页。

[6]王宣一《追踪爱情的气味》,《中国时报·人间副刊》,1994年11月20日。同上,307~313页。

[7]詹宏志《在孤独的月夜里歌唱》,《中国时报·人间副刊》,1994年11月20日。

[8]苏伟贞《情欲写作》,《中国时报·人间副刊》,1994年11月10日。

腐朽的期待
——钟晓阳论

越年轻越爱想死亡的问题
越想死
越牵恋今生的未了

——钟晓阳《细说·未了期》[1]

1981年钟晓阳参加联合报小说奖,以《停车暂借问》一作一鸣惊人。小说以东北少女赵宁静为重心,述说她的爱情传奇。时间由抗战末期辗转到60年代初,地点则由奉天(沈阳)、上海而香港。乱世儿女的故事,我们看得多了,但《停车暂借问》仍要以细腻的人事风采,凄恻的情爱沧桑,独树一格。更何况彼时的钟晓阳(1962—)年纪不满20,而且是家在香港的"华侨"呢。

80年代初正是台湾又一辈女作家纷纷崛起的时刻。苏伟贞、廖辉英、袁琼琼、萧飒等个个有备而来。但把渐行渐远的大陆情事写得如此老练多姿,香港的早慧的钟晓阳出手毕竟不凡。无怪前辈如司马中原、朱西宁等赞誉有加。与此同时,她也结识了"三三集刊"的

一群年轻作者,如朱天心、朱天文、丁亚民等。一时隔海唱和,钟晓阳的才女之名更不胫而走。随着《停车暂借问》的一纸风行,钟自己也成为彼时文学热潮的传奇之一了。

《停车暂借问》后,钟晓阳的创作多集中于中、短篇,这些作品分别收入《流年》、《爱妻》、《哀歌》、《燃烧之后》等集中;另一册《细说》则是散文与诗的合集。比起不少同期女作家的多产,钟可谓惜墨如金。这期间钟曾留学美国、移民澳洲,但这些"身外之事"似乎并不影响她的创作视野。中国古典诗词说部是她灵感的源泉,香港是她时空想像的座标,而最重要的,腐朽与死亡是她颂之不辍的主题。以才女之姿跃登文坛,钟必早尝盛名之累。无论她的新作如何,我们免不了要以《停车暂借问》的标准衡量。一路写来,钟是够辛苦的。近年她屡求突破的努力在在可见,成绩则见仁见智。新推出的《遗恨传奇》是她《停车》之后的第一个长篇[2]。比起当年写关外传奇的顾盼流转,《遗恨》显然阴鸷沉重得多。但钟对于死亡的思索迷恋,对以文字注解死亡的热中,却是一如既往。恰如她的台湾文友朱天心等,渐入中年的钟晓阳终可名正言顺的以"老灵魂"自居了[3]。套弄她的小说篇名《腐朽和期待》,钟晓阳的死亡美学不正是一种腐朽的期待——或期待的腐朽?

一　或许,一个人,要死了后,才能真的得到宁静[4]

《停车暂借问》共分为三卷,分别以(拟)古诗章句为题:"妾住长城外"、"停车暂借问"、"却遗枕函泪"。钟晓阳借题发挥,敷衍了三段爱情乱离的故事,遥拟古典而不落俗套[5],自然讨好。故事的女主人翁赵宁静生长于伪满洲国的奉天,战争末期,邂逅了日本青年吉田千重。这段异国情缘注定要黯然收场;汉贼不两立,哪里容得下儿女私情?但小说这才引入正题。在第二卷里,宁静得识商人林

爽然，随即难以自拔。但好事多磨，林已有婚约，又乏经济背景，待到医生熊应生介入，几番阴错阳差，宁静终嫁作熊家妇，而东北已经沦陷。第三卷设在15年后的香港，宁静竟巧逢爽然。只是大难以后，再多情的往事也要令人惘然以对。

《停车暂借问》依稀有钟晓阳家庭背景的影子：钟的母亲是东北人，想来提供了时与地（甚至情节？）的框架：为写此作，钟并回沈阳、抚顺搜集材料[6]。证诸小说内惟妙惟肖的地方色彩及语汇特征，她的敏慧可见一斑。除此，故事中熊应生的印尼华侨家世，又与钟父的出身相似。但这些具体的人事比附不是我们关心的重点，钟晓阳风格上的师承才更值得爬梳。如前所述，小说的基本意象，必是得自崔颢的乐府《长干行》。然而看她那样写一对爱人的好事多磨，乱世生命的悬宕苍凉，不免令读者联想此中有人，呼之欲出——张爱玲的《半生缘》不也讲了个此情可待成追忆的故事？钟晓阳是"张派"最佳驻港诠释者。数年后她要自承张爱玲于她，"有时是阴沉沉的巷堂，有时是垂老的、有无限记忆的阳光，温暖而亲近，就算死了，也是个死去的亲人。"[7]

正如张爱玲一般，钟晓阳也是《红楼梦》的爱好者。《停车》中的宁静三番四次的展读《红楼梦》，可以思过半矣。行有余力，宁静也能填词赋诗。虽然她东北大妞的明媚形象不可能脱胎自林黛玉，但却一样有着"还泪"的禀赋。书中宁静几次的哭，因此饶富深意。"泪流干了，她欠这人世的，也就还清了。"[8]当宁静与爽然的爱情再难转圜，她以泪水还赎人生的遗憾。小说最后，爽然不告而别，终以"宁静的眼泪，很快的，也就干了"[9]作结。钟晓阳显然为"还泪"说着迷不已，在散文里几乎要现身说法，简直比赵宁静更林黛玉："天地荒荒，竟没有一样是真的……究竟要流多少泪，才能把欠这人生的泪还清呢？"[10]这真是人生模仿艺术，有点耽溺过头了。

但钟晓阳与张爱玲还是有所不同。张得自《红楼梦》的，更多一分对世路人情的精警世故，也绝不避讳其中的俚俗卑琐。《红楼梦》外，张亦受教于之前的《金瓶梅》，及之后的《海上花》、民国鸳鸯蝴蝶派小说，不是偶然。相对于此，钟晓阳显然更倾心于《红楼梦》感伤艳情的面向。赵宁静情到深处，发而为诗。而我们很难想像张爱玲的白流苏、葛薇龙，或王娇蕊会有这番雅兴或能耐。张爱玲“以庸俗反当代”；钟晓阳就是写俗人俗事，也是俗得雅。她以小说见称，钟情的却是诗词[11]：从古诗乐府到纳兰性德，一个声情并致、工整精妙的文字世界，中国美学的极萃表现。《细说》中的诗辑是了解钟晓阳心思的重要管道——虽然这些诗本身写得实在不怎么样。

朱西宁论《停车暂借问》，强调钟晓阳的“得天之幸尚不在闪烁的才华，是有仙缘在中国诗词的养育里呵护长大，只这一点便可以造就她是个天骄”；进而更封她为“中国正统小说的言者，一言兴邦而大为开脱了今之西化小说艰危的绝境”[12]。面对70年代末以来政治、文化的暗潮涌动，朱西宁对钟晓阳的赞叹毋宁更寄托了自己的块垒。由是推之，素以诗礼江山为职志的“三三”诸子以钟为同道中人，也是良有以也了。钟晓阳没让她台湾的老少知音失望；现实生活中她擫笛度曲、填词诵诗，一派古为今用的模范。不，她简直是“今之古人”嘛。

我用这样的成语来形容钟晓阳，倒并非全出于嘲弄。“三三”的萧丽红不早说过，“就怕小羊是个早夭的天才。”[13]朱天心也隐有所惧，“面对最美好的事物总教人忧心它的能否存在。”[14]一个礼衰乐颓的时代，容不得诗的长存；玲珑剔透的才女，怎抵得过淘淘浊世的销磨。纵有“仙缘”“天骄”，死亡与衰败的阴影如影随形。萧丽红、朱天心的评语确是有感而发。然而最有先见之明的，恐怕竟是钟晓阳自己。《停车暂借问》以诗情入小说，讲的却是个盛年不再、恩

义荡然的故事。张爱玲靡丽的末世观当然启发了钟，但钟学不来祖师奶奶的讥诮冷冽。对张而言，天地不仁，是她角色存在的条件；张的许多重要人物尽管历尽风霜，却都“不彻底的活了下来”。钟晓阳其生也晚，却对死亡有出奇的爱恋。不仅此也，在腐朽与死亡的期待中，她竟找到了诗的乌托邦。仿佛生命的缺憾，终要由最精致的文字来弥封。在诗词的世界里，时间停摆，人事升华。更要紧的，她的七宝楼台盖了是要给亡灵居住的。诗与尸、绝唱与绝灭，构成她死亡美学的基础。

在《停车暂借问》的第三卷里，赵宁静与林爽然香港异地重逢。宁静已成弃妇，而爽然则是恶疾缠身的废人。尽管旧情绵绵，终是大势已去。几番挣扎，爽然喟然叹道，“或许，一个人，要死了之后，才能真的得到宁静。”宁静是诗，是桃花明月的化身。爽然对她的热爱，何曾或减？但是身体反成为他“得到宁静”的最大障碍。他最后不告而别，远匿天涯，以象征性的自我泯灭来成全他对宁静一腔诗情爱意的最后敬礼。而现实中的宁静已是发福的中年妇人了。

爽然所代表的男性耽美倾向，以及宁静所透露的女性柔韧性格，是钟晓阳将一再处理的题材，下文当再论及。这里要说明的是，即使在少作中，钟已对诗与死亡间的暧昧关系，展开思索。在一切归诸死寂的威胁下，生命借诗至美风格的凝聚，才得一现光影；但相对而言，诗以晶莹无性的符号形式来“包裹”六界色相，似乎反及早隔绝了生命流动的无穷变数。诗可以超越死亡，诗也可以召唤死亡。是摆动在这些诗的可能之间，钟晓阳苦苦的写着。在近现代小说传统中，她其实有前例可循。晚清魏子安的《花月痕》(1872) 写“誓死如归”的才子与佳人，凄凄惨惨不在话下。而相传魏正是先累积了大量哀诗怨词，再据之敷衍成小说的[15]。从“生年不满百，常怀千岁忧”的浩叹，到黛玉葬花“花落人亡两不知”的自怜，太多钟的作品

借(诗)题发抒死亡美学。在她最好的时刻,钟晓阳为飞扬跋扈的当代小说抹上鬼魅阴森的一笔——她是这些年来“女”“鬼”作家的重要声音[16]。然而过分沉浸在诗与死亡的世界里,她必也常有不得其门而出之苦。当恋诗与恋尸成为一种重复演述的姿态,再多再好听的故事也总像是一个“故”事。

朱西宁等评家以钟晓阳的诗词“仙缘”,见证中国说部文学的新天地。“三三”作家继承胡兰成礼乐诗书的别传,亦视钟为知己。他们的诗观讲究明艳的正气,为百世开新局的生机。《停车暂借问》的风格哀而不伤,大抵可以满足这些看法。但我却以为这不是钟晓阳的本色。从《停车》之后,她要细说《哀歌》、演义《遗恨》。台湾前辈或同辈对她的厚望,她以一部部挽歌气息的作品回应。说她颓废或自恋,或许都言之成理。但她毕竟起步特早,未来仍有太多可能。令人莞尔的是,当年“三三”那些有好生之德的仰慕者,曾几何时,也都纷纷颂赞死亡,赏玩腐朽了。比起这些“老灵魂”们,钟晓阳倒真是先走了一步。

二　未死先哭临棺日,至今犹觅再生魂[17]

《停车暂借问》之后的十余年间,钟晓阳出版了四本小说集,《流年》、《爱妻》、《哀歌》、《燃烧之后》,及一本散文及诗词合集《细说》。这些作品都有不俗的反应,钟的风格也越发明显。识者每每称道她的白描功夫,像是《翠袖》即是一例。女主角上海小姐翠袖年届摽梅,择港商耕耘而嫁,却终难耐一腔情事。她要红杏出墙,但权衡轻重后,到底怅然而退。上海女子还是有她的精明的——一晌贪欢哪里比得上一世的安稳。小说细绘翠袖的柔情及心计,不啻是向张爱玲小奸小诈式女性致敬,而内含香港与上海两个城市想像间的拉锯,则是意外的收获。

钟晓阳也曾创作了几则有关婚姻勃谿的黑色喜剧。像是《忆良人》,写妻子与丈夫及丈夫的挚友间,合纵连横的感情及肉体关系,剪不断理还乱。又像是《未亡人》,嘲弄女性间钩心斗角的情谊,在其间男性所能扮演的竟只是那逝者。是踩在丈夫/情人的尸体上,我们的时代女性继续演着姊妹情仇的好戏。而《普通的生活》里,作着一鱼两吃美梦的男主角,最后落个一无所得。这些作品都证明钟观察或想像男女战争的潜力。她既婉约又讽刺的笔触,很使我们想起早年的凌叔华。

但钟晓阳的最爱,还是具有古典气息的恋爱加死亡故事。从这一观点来看,《爱妻》是她风格最为统一的小说集。一篇篇伤逝悼亡的故事,借着诗笔娓娓诉来,真是对极了钟的胃口。中篇《爱妻》几乎像是写来要刻成墓志铭的作品。满怀哀情的男性叙述者,回首他与亡妻间的痴迷关怀,以及他无奈的婚外情事。前此我已指出,钟描摹叙述者与爱妻的邂逅与闺房之乐,活脱是现代的《浮生六记》[18]。香港人事的浮华倥偬,挡不住一对男女拟古的情怀。然而香港的芸娘是制饼师傅,现代的沈三白是旅行经纪,外加一段外遇插曲,使全作既似才子淑女的绝代佳话,又似匹夫匹妇的警世姻缘。另外短篇《良宵》更为精致。花烛之夜,恋爱成婚的新郎新娘居然生分紧张起来。复古的洞房里喜烛高烧,佳人红巾盖面。只是这喜兴的装置怎么透露鬼魅的气息?窗外夜色洪荒,救火车凄厉的警铃没来由的尖叫着,爱情悲剧《帝女花》的唱词隐隐在耳。红绸贴着新娘的头部"熊熊燃烧,像一种赤色的祸";而"红绸因为新娘的呼吸而微微震荡的情景因而显得说不出的诡异"。新郎看不见新娘的脸孔,"越想越是惊疑不定。会不会是鬼?他想起童年时代听过的有关鬼新娘的故事。洞房之后,新郎发现与他交拜天地的竟是一心复仇的鬼新娘,红绸背后现出骷髅头。"[19]

能把现代花月佳期写成毛骨悚然的宿冤孽缘,钟晓阳果然是另

有怀抱。今夕佳人，明朝枯骨，再美好的事物都是衰颓腐朽的前奏。写作于钟而言，成为点滴镂刻死亡的仪式。叙述的完成不带来欲望或意义的（暂时）满足，反而是又一次面向身体与形式毁灭的警兆。如是重复，不免使人不安。在《良宵》中，《红楼梦》的寓言诗歌（“昨日黄土陇头埋白骨，今宵红绡帐底卧鸳鸯”，甄士隐注《好了歌》）、《帝女花》的诀唱戏文是钟晓阳的想像根源。但她既乏前者超拔的哲思视景，又无意比附后者的历史深情，所能成就的，无非是深化一种悲凉的情绪。即便如是，《良宵》有幸是个短篇，因此止于其所当止，留给读者相当低回的空间。

就着《爱妻》、《良宵》这样的小说，女性主义者大约可说钟晓阳用女主角们病态的造型，表达了她个人对两性关系的忧疑戒惧；对死亡的向往何尝不反证了一种不可言说的厌世冲动。从18世纪末的古堡恐怖小说（Gothic novel）到狄金逊（E. Dickinson）的诗歌，死亡与女性欲望的辩证关系一直是西方女性话语的重要母题。钟晓阳与当代其他“女”“鬼”作家如钟玲、苏伟贞等的对话网络，因此颇值得探讨。这里所要强调的是钟女性原型的另外一面。《爱妻》中的妻子惨白阴寡，活着就是一副死相。面对丈夫的移情，她俨然是个弱者。然而她不动声色，终以死亡来征服丈夫。《良宵》里的丈夫，而不是妻子，面对恐怖的洞房夜濒于崩溃。在《爱妻》另两篇作品中，我们也见到类似的安排。《卢家少妇》翻写聊斋式故事，外加古堡恐怖小说的变奏[20]。阴森的巨宅、垂死的病人、神秘美艳的少妇，一切布置就绪，就等我们的书生飞蛾扑火。《柔情》中，两个男子都心系一位飘忽诡异的女子。一夕两人相约的守候，恍然之间已成一世蹉跎。朝如青丝暮成雪。以短篇小说模式来照映刹那已如隔世的荒谬，颇具匠心。等待佳人成为等待死神。钟晓阳笔下的女子是柔情诗意的化身，也是死亡的见证。

相对于那些阴阳不分的女性角色，钟晓阳的部分男性人物毋宁

更为出色。他们来自各行各业，多有耽美易感的本质。骨子里他们都是艺术家兼诗人。《爱妻》中的旅行经纪，愁肠百转，曲折的心事，尤胜妻子三分。《卢家少妇》中的书生则是个莎士比亚的爱好者。除了《停车暂借问》外，钟日后的作品以男性观点、或男性第一人称自述者，更具可观性。《二段琴》中落拓的琴师、《唤真真》中的画家、《拾钗盟》中的摄影家等都是角色职业现身说法的例子。他们爱慕女性或为其所爱，但心中一点对至情绝美的执著，使他们更向往肉体以外的纯净世界。陷在人世的网罗中，他们是不快乐的生存者。他们的恋爱患得患失，无不透散着“惘惘的威胁”。我们当然可说这些角色都是郁达夫以来，浪漫文人的原型变化。但比照前述的死亡美学，这些角色对女性的迷恋或逃避，竟有仪式性的巫蛊气息。前引诸例，可以为证。钟晓阳荏弱的女主角们其实正是阴阴操纵一切的女祭司。钟谈不上是女性主义者，但她作品中暧昧的两性角力，却也可观。

1986年出版的《哀歌》，可以看作是钟晓阳总结上述议题的尝试。小说开宗明义就是，“近日我常想到死亡的事情”[21]。女性叙述者向已远走海角的爱人诉说满腔柔情，全作以散文长诗的形式呈现，算是一大尝试。钟要诗化她的叙述的意图，显然未曾或已。女性叙述者的爱人受过高等教育，但却放弃岸上工作，下海作渔夫。整个故事回溯两人相爱相守的过程，以及男主角不告而别，独钓大海的抉择。作了渔夫的男主角是钟的男性艺术家人物里最激进的诠释了。我们的女性叙述者或许启发了心上人对大海的向往，却也加速了他对世事的绝望。他航向未知，一去不返。但他真的能走远么？女性叙述者想像他仍在左右，更以如泣如慕的“哀歌”，编织罗网，真个是如影随形。

面对良人远遁的难堪，钟所安排的女叙述者望海对话，听来倒像喃喃自语。她冗长的篇章记录了无尽诗语，仿佛小说纵有多少不

近情理之处，都可以种种诗化意象解决。但可怪的是，这篇唯美的哀情小说其实充满行文措辞的焦虑。钟的诗语是一种语焉不详的逃避，也显露她“失”语的病征。如果语言究其极是父系的、男权的文明记号，那么“我们所看到的世界，没有言语可以形容”。这是女性不落，或不能，言诠的世界，也是死亡的世界。一曲哀歌，怎不呜乎哀哉？不只此也，钟的女性叙述者更愿死后化为大树，“生长于天地之间，让你临终来我树下栖息。我吸取由你的尸体所化成的养料，越长越高。你在我体内流动，我因为你，把枝叶伸向天空。”“那时我们真正成为一体。”[22]钟的想像由嗜诗发展成为食尸（ghoulish），诗与死的辩证莫此为甚。

三　恋师、恋诗，与恋尸

1992年，钟晓阳出版了《燃烧之后》。这本选集号称是全新出发，却不免要让让者失望。从部分写香港中下层社会风景的作品里（如《燃烧之后》），不难看出她求变心切；然而离开她的诗词寄托，钟晓阳显然尚未找到适切的话语叙述方式。《腐朽和期待》是选集中另一野心之作。钟铺陈生死两茫茫的凄凉恋爱，似在重写《停车暂借问》的母题，但嫌造作多了。

蛰伏数年后，钟晓阳推出了长篇《遗恨传奇》。遥望当年她第一部“赵宁静传奇”——《停车暂借问》，15年倏忽已过。钟的新传奇故事可有进境？这本小说讲香港豪门情仇，势将引起正反两极的评价。乍看之下，《遗恨传奇》几乎像是煽情影剧小说的翻版。男主角于一平是个中学数学穷教员，幼年因姑母于珍再嫁珠宝富商黄景岳，攀上显赫的亲戚。于珍的婚姻并不美满。她前夫在巴西之死疑云重重；婆媳不睦的压力几乎使她自杀。这只是黄家家务纠纷的开端。黄的两个女儿，元配生的金钻与于珍所出的宝钻，还有收养的故友

之子原静尧，静尧的未婚妻施纮娣，外加女佣玉恒与儿子程汉，展开多重轇轕。通奸、乱伦、谋杀、自戕、夺产、绑票、疾病、疯狂，看得我们眼花缭乱，而不由自主陷入纠纷核心的，正是于一平。

识者当然可说钟晓阳编出这么个奇情故事，其实反映了她视野狭仄，每况愈下。但细读之后，我们倒可说《遗恨传奇》之所以若是，不无脉络可循。这本小说是她以往作品执念与风格的大盘整。诗与死亡的辩证在此有了更繁复的表现。尤其重要的，九七"大限"的阴影悄然而至，连看似不食人间烟火的钟晓阳，也有意无意的托出她历史、政治情怀。比起当年《停车暂借问》中"时代儿女"式的写法，《遗恨传奇》中的畸情与暴力或更能说明作家本人的迷惘吧。

小说最重要的人物是于一平。前文已经提过，钟晓阳描述耽美多感的男性，别有心得。于的专业是数学，但他的兴趣不在程式游戏，而在于数学所投射的一个绝对象征秩序。经由数学，于在追求一种诗化美学意境，此与他自幼对诗词的自然爱好，相互照映。因此小说的第一章里，一平向原静尧解释数学"归根究底它是一门数的艺术"。比起诗文，数学具有更纯净的形式。面对"到处泛滥成灾、白纸黑字的纸上的智慧……文字与现实之间永远无法跨越的鸿沟"，"至少在数学的世界里，一切可以化为零。"

但"化为零"对钟晓阳或对于一平而言，又意味什么？是虚无？是乌有？是死亡？一平的"肉身是年轻的，但是他觉得自己仿佛背负着一具活了太久的灵魂，在人群中失魂落魄地行走，两眼无神地看着周围的人兴致勃勃地为了各种目标奔走"。他真是老灵魂的楷模！但就在一平参透数字美学玄机前，他已无可奈何的堕入红尘世界，不能自拔。他先后与黄家两姊妹及未过门的媳妇发生肉体关系，外加一段露水姻缘，真是忙活得很。但一平生不如死：他诚挚懦弱的本性一再为人所用；与金钻奉子成婚却又发现儿子的爹另有其人；他最后卷入黄家的财产纠纷，不得好死。他"经历着情欲与婚姻。结

果他发现汇聚在他周围的人为与非人为的力量远远超出了他的肉身与灵魂的力量。他堕入了无边的荒谬之境，无力的双手和双足无法助他安全着陆，粉碎也许是必然吧”。

《遗恨传奇》以一平意外被谋杀作结，这一安排戏剧化得可以。但对台港“老灵魂”作者们，却应深具道德命题意义。“欲洁何曾洁，云空未必空。”一平死得不明不白，为亟亟要作“预知死亡纪事”的作者读者，不啻是最沉重的教材。更不堪的是，他身后的是非荣辱，还有待那些活人操纵。从钟的死亡美学来看，一平的死原应是顺理成章的事——死亡是数学或诗学想象的归零或极限。但一平死是死了，欲显然死与愿违。一切机关算尽，却犹有遗恨。生命偶然的变数，留给我们太多的迷惑与不甘。由着这些迷惑与不甘，倒使钟晓阳热烈拥抱死亡时，多了一分犹疑。比起以前的作品，钟在想象死亡的条件时，毕竟成熟得多。

与于一平先后发生关系的四位女子，倒显出钟晓阳独特的女性(主义?)观点——这也是她对过去女性角色的再思。一平与黄家长女金钻坠入情网，殊不知金钻的示爱另有隐情。以后为了孩子的父亲是谁，故事情节要急转直下。金钻委曲求全，但随故事的发展，她柔韧的个性逐步流露。原静尧的未婚妻施纮娣则是肉欲的化身，不顾自己的身份，一次次与于一平暗渡陈仓。至于在大屿山邂逅的娇妹，来去自如，又是一种对身体充满自信的女性角色。

但钟晓阳最要着墨的是黄家二小姐宝钻。宝钻12岁时由一平担任家教，小小年纪，已生情愫。多年之后她自英回港，不计一切献身已成姊夫的一平。宝钻对老师的暗恋，可能有钟晓阳自己经验的影子。散文集《细说》中的《细说》、《春在绿芜中》，都是写小女生对男老师一厢情愿的爱慕。少年钟晓阳多思善感，面对台上的老师敢恋而不敢言。一腔幽怨，如是反覆，令人叹为观止。毫不意外的，她心目中的老师 情人，落拓多才，忧郁浪漫，恰是日后许多男主角

的原型。

这四位女士编成的情网，让一平难以脱身。女性主义者或要批评这四美一男的架构，未免太拾“杀猪”牙慧，但故事终了，她们，而不是一平，活了下来。这里的阳消阴长，其实耐人寻味，更不提长一辈女性的成绩：于珍尽管自闭抑郁，其实有两度杀夫的能耐；婆婆黄老太太死前是标准的阴谋家；甚至女佣玉恒嫂也能“坚忍不拔”的与男主人偷情生子。除了娇妹，这群出入在香港山顶豪宅的女性既乏自觉、也不豪爽，但兀自演出一场场阴鸷剧烈的两性战争。在她们的主导下，父与子的法律与血缘名分全都搅乱了。金钻与一平的恋曲，有着近亲相奸的暗示，虽然金钻的生母不是一平的姑母。金钻先是与程汉私通，产下一子，但读者知道，两人是同父异母的兄妹。这一乱伦危机后来证实是障眼法；金钻的情人竟是养兄静尧。即便如是，乱伦的阴影，在全书还是挥之不去。以后一平、静尧、程汉三人轮流争着要孩子，而私生子程汉又切切要认祖归宗，谁是真正的爸爸成了小说后半部最大的危机。在这期间，钟晓阳的女性角色们又似被动无助、又似推波助澜。她们的男人多半不得好死。钟晓阳从未赋予她们太多的发言权；事实上，这部分情境若更能加强，而不只停留在通俗剧的桥段设计，《遗恨传奇》必能赢得更多女性主义者的青睐。

对精神分析学有兴趣的读者，亦可循此找到继续发挥的余地。钟晓阳的孺慕之情不因年纪增长而稍减。一位亦师亦父，又如“兄弟姊妹朋友夫妻情人”的理想老师之死，是《遗恨传奇》的要害所在。早在《细说》里，钟晓阳的恋师情结已昭然若揭。她偷窥老师有如鬼魅般的为学生环绕：“只见一条条泼墨泼在那片炫目的白光中，泼出几条鬼影来，有着幻境里才有的神光离合。那些小女孩宛如一群快乐的小鬼魅。他幽幽影影地独立中央。外面遍天遍地都是地老天荒。”[23]小女生不愿，也不能长大。就算钟晓阳把人间男女讲得

那样有声有色，她羞涩的盘据在恋师的想像中，而这位老师也真正开启她对诗之欲望的媒介。同在《细说》之中，钟自称曾梦见老师的女儿："我对小孩子是从来没有多大感觉的。可是既在梦里，少不免有点反常。我比我平时的为人有爱心得多了，非常慈祥的问那小女孩：'你叫什么名字？'她说：'宁静。'"[24]

这场梦大有学问。宁静不是别人，是钟处女作《停车暂借问》的女主角，是钟晓阳文学世界的本命人物。如果宁静是钟晓阳想像的真身，又是她梦中老师的女儿，钟对老师的暧昧情结就更为有趣了。吾爱吾师，吾爱吾师/父：钟的千言万语、情话诗话其实源自向往又逃避那不可言说的欲望黑洞。在现实世界里，恋师的钟晓阳要化为恋诗的钟晓阳。然而诗挪移欲望，却不能创造出路。"到处都是门，但我们永远也走不出去，因为根本没有出路"，"不需多久，便发现自己闷死在自己的躯壳中。"[25]这大约是钟晓阳最决绝的臆想或自白了。唯有回归死亡与鬼域，让一切的父系文明及物质符号解体，欲望或有转世投胎的可能？恋诗的钟晓阳乃一跃而为恋尸的钟晓阳。宝钻最后得到的是她老师/情人的一具尸体。从恋师、恋诗，到恋尸，钟晓阳多年积郁，好似要在《遗恨传奇》中一次出清。只是《遗恨》到底是她写作症候的一次大涤荡（catharsis），还是一次大循环，还有待未来作品分解。

《遗恨传奇》中，钟晓阳初露历史政治意识，值得有心读者追踪。香港作为小说的场景外，亦为情节发展的母题之一。东方之珠，璀璨多姿。多少商业传奇、政经交易在此起落。特殊的殖民商埠地位，造就香港近百年的繁荣。就在黄家的家务事一桩接一桩发生的同时，我们不能忽略香港本身扮演的地缘角色。黄景岳的珠宝业原在上海起家，大陆变色后才来港。黄与于珍相遇是在遥远的巴西，那神秘淫猥的南美土地。相对的，无论就医或就学，黄家的人都得到宗

主国英国去。黄的养子原静尧的双亲是猝死于台湾岛。南来北往，什么样的事都可能发生在这转口港市里。但香港自身命运，渐渐逼入人物的意识中。小说的第一句“黄老太太去世是在1982年底柴契尔夫人访华之后”，已提醒我们山雨欲来的政治风云——黄老太当家的日子不好过，但她死后天下可要大乱。于珍与一平父亲决裂的夏天，正是1967年香港工人暴动的年月。就在庆祝维多利亚建港百年的烟花盛会晚上，黄家的厄运已经浮现。而故事结束的1993年末，中英政治谈判破裂，香港吸毒人口剧增，大陆劫机打破纪录，“打开报纸全是末日降临的头条”。我无意暗示钟晓阳要排比政治与爱情的凶险。可注意的是，即使对一个甘愿自闭于古典想像中的作者，政治潜意识的迷蒙威胁，也必要开始留下线索。小说空叹生命本质的虚无，早成老生常谈，倒是不经意泄漏的历史情境危机，更令读者心有戚戚焉。

正是因此，小说开始原静尧与于一平有关钻石的对话，才别有意味：“钻石永恒只是个神话故事，当然这个神话是需要大量人力和物力来维护的，从前的皇室便功不可没……其实很多事情都是这样的……只要相信的人多了就成了真的了，再假也变成真了。”此话有感而发，不料一语成谶，直指日后一平与金钻、宝钻的关系。但换个角度，也不由自主的点出香港传奇的一页寓言。作为女皇冠上最亮的钻石，香港的永恒莫非也“只是神话故事”？

乱世苍苍，何以安身？这引导我们细审《遗恨传奇》中最重要的一首诗。1971 年于一平的父亲在保钓运动失利之后，罹病退出政治，举家迁往离岛大屿山疗养。大屿山距香港咫尺之遥，却别有天地，仿若世外桃源。钟晓阳写一平幼时住在岛上，每在已失明的父亲前，背诵陶渊明诗句：“嬴氏乱天纪，贤者避其世，黄绮之商山，伊人亦云逝……”俨然只有在海角孤岛上，在桃花源诗里，年幼的一平仍能替病中的父亲捕捉一鳞半爪的乌托邦幻想。然而历史已经崩

散,时光难再倒流,一平的父亲彼时已似“腐化成骷髅了”。桃花源是个逝去的旧梦,桃源诗文只能追记那早已缈无所终的理想国度。从政治、文化角度看《遗恨传奇》,钟晓阳的感喟有其意义。更何况她又把此诗巧为连锁到小说的情欲主题上。宝钻自欧归来,向一平献身的那晚,于老师慌乱的脑海里想起不是别的,正是“嬴氏乱天纪,贤者避其世……”数句。宝钻处子的身体,是一平最终追求的桃源么?像他这样的老灵魂,有什么样的资格进驻桃源?整部小说里,一平不断来往香港与大屿山,而最后注定再也回不去了。对政治及情欲的桃花源憧憬,于老师皆以他的死亡作回应。

“人生本来是难以如愿的,谨慎、周密,但求无愧于心,并不足以避免无心之间的错失与毁坏。”于一平与黄宝钻结合后,钟晓阳如是写着。对于老师而言,“每个人都不过是在岁月的石磨下尽力的保留全尸。”哀哉斯言。而钟晓阳要从这里,展开她的美学。《遗恨传奇》因此堪称是她写作生涯中一个重要里程(墓)碑。它的意义,不在于钟有任何突破,而在于她不能,或不愿突破。在那幢阴凉幽闭的山顶巨宅中,她持续搬演着鬼话哀歌。遗骸似的记忆、下了葬的秘密、幽灵般的人物,僵直的情节布局,共同排比成一场盛大的死亡传奇。钟晓阳从没有把她的形式与内容作如此紧密的结合。

但关心她的读者不禁要问,她何时可以借尸——也借诗——还魂呢?本文篇首引了她少作诗歌《未了期》的头三句。或许诗中的另三句可以断章取义,作为小结。

越中年越爱想人生的问题
越想人生
越觉得它并没有什么

既然人生真的“并没有什么”,那又何劳幽幽哀歌,切切遗恨?

或许这样反讽的读法，可以作为我们对钟晓阳起死回生的期待。

注释：

[1]钟晓阳《细说》(台北：远流出版公司，1994)，131页。以下引自《细说》的文字，皆从此版本。

[2]《停车暂借问》事实上由三个中篇形式组合而成：《妾住长城外》、《停车暂借问》、《却遗枕函泪》。

[3]"老灵魂"的观念及原型，以朱天心的作品《预知死亡纪事》发挥得最为透彻。见朱《想我眷村的兄弟们》(台北：麦田出版公司，1992)，143~170页。

[4]语出钟晓阳《停车暂借问》(台北：远流出版公司，1992)，206页。

[5]书名及首二卷卷名应是得自唐代诗人崔颢乐府诗《长干行》的灵感："君家在何处，妾住在横塘；停舟暂借问，或恐是同乡。家临九江水，来去九江侧。同是长干人，生小不相识。"见《唐诗三百首》(台北：大众书局，1971)，163页。

[6]见钟晓阳《细说》中《大表哥》等文。

[7]钟晓阳《可怜身是眼中人》，《细说》，207页。

[8]钟晓阳《停车暂借问》，177页。

[9]同上，219页。

[10]钟晓阳《水远山长愁煞人》，《细说》，220页。

[11]钟晓阳的情性其实更近于词，而她本人也以此为傲。此处为议论方便，以诗一字来涵盖钟对古典诗词歌赋的爱好。

[12]朱西宁《序》，《停车暂借问》，2页。

[13]引自朱天文《序》，同上，3页。

[14]同上。

[15] 见拙作*Fin-de-siècle Splendor:Repressed Modernities of Late Qing Fiction* 1849-1911 (Stanford:Stanford UP, 1997) 的讨论。

[16]参见拙作《"女"作家的现代"鬼"话——从张爱玲到苏伟贞》，《众声喧哗：30与80年代的中国小说》(台北：远流出版公司，1988)，223~238页。

[17]语出钟作《腐朽和期待》，《燃烧之后》(台北：麦田出版公司，1992)，333页。

[18]见拙作《阴森的仿古爱情故事——评钟晓阳的〈爱妻〉》，《阅读当代小说：台湾·大陆·香港·海外》(台北：远流出版公司，1991)，202~204页。

[19]钟晓阳《良宵》,《爱妻》(台北:洪范书店,1986),251页。

[20]"卢家少妇"的意象为唐沈佺期《独不见》、梁武帝《河中之水歌》等乐府诗等所引用。又小说中男主角名汪伦,则显然套用李白赠汪伦七绝:"桃花潭水深千尺,不及汪伦送我情。"

[21]钟晓阳《哀歌》,《哀歌》(台北:远流出版公司,1992),85页,亦见5页。

[22]同上,85页。

[23]钟晓阳《细说》,《细说》,168页。

[24]同上,145页。

[25]同上,167页。

暴烈的温柔
——黄碧云论

人以想像与谬误创造世界，创造了上帝，以解释人的存在。女子以黑暗、温暖、和血做最冷静的同谋者。第七封印的启示，女子明白，却不能说。

因此女子有写。[1]

在她的小说《创世纪》里，黄碧云如是的写着。创世纪以一个名唤游以暗的香港女子为主角。以暗定居美国，身怀六甲，因为母亲遽死而返港奔丧。回返旧居，以暗心神恍惚。父母的鬼魂此出彼没，阴森的往事重见天日。1997回归前的香港气息恹恹，大腹便便的以暗疑神疑鬼。她侦察父母的秘密，追踪哥哥的行止，怀疑丈夫的诚实，无限恐怖，无限危疑，然后以暗生了，生了个双头怪婴。

"肚皮胀破，绿草枯萎，河水干涸，狮子咆哮徘徊，乌鸦在满月之夜，啄食蓝鲸眼睛：女子将生怪婴。"[2]《启示录》的末日诅咒应验了。这是女性天职的溃败，还是女性对所被赋予的天职的最后报复？

《圣经·创世纪》第七日："天地万物都造齐了。到第七日，上帝造物的工程已经完毕，就在第七日歇了祂的一切工，安息了。"黄碧云却要说，当上帝安息时，所被创造的女性却蠢蠢不安。"她肚内有毒蛇，无人得知。"[3]女性的创造于焉开始。这创造不再是无中生有，而是将错就错。女性孕育繁殖，从原罪的错误里再滋生错误，千百年如斯，以是成就了自己的堕落——与奇特的权力。天火熊熊，山崩海啸，无底坑门大开，审判日行将降临。"第七封印中的启示，女子明白，却不能说。"香港女子以暗以她的身体，铭刻天谴。她降下的怪胎，方生方死，她的创造是为了毁灭。

《创世纪》里的异象与疯狂，是黄碧云众多作品中的底色。她写畸情错爱、谋杀乱伦，分明是要让读者"叹为观止"。她穿刺人我欲望与绝望的底层，言（男）人所不敢言，因此迅速引起注意。但我以为在她最好的作品里，她能唤起一种神秘的天启意义。这未必是黄的本意。她肆意探触恶的底线，想像罪的渊薮，绝少提出救赎的可能。然而正因为失去了任何轻易的神恩，她笔下角色歇斯底里的沉沦，血肉纷飞的杀戮，不由我们不认识人及人文机构的虚饰与脆弱，从而促生一种另类的正义论述。

泰初无道，女子"有写"：写在男子建构的世界夹缝间，写在自己的身体里，写在虚无中。这大约是黄碧云的终极信仰了。凭文字或凭身体，她及她的角色们孕育"怪胎"，并以之见证千百年来女性创世的酷虐与凶险。

一　怨女与烈女

黄碧云的创作始于80年代中期。在首部问世的散文集《扬眉女子》(1987)中，她已凸显了她对世事人情泼辣不羁的看法。她写离散不居的末世恋曲，死生契阔的人间锣镐，下笔毫不留情。她第一部

短篇小说集《其后》更以风格化的文字，捕捉天涯海角的爱欲生死即景。沦落巴黎、不能自拔的女子（《流落巴黎的一个中国女子》）、阿姆斯特丹列车上孤独的舞蹈家（《怀乡》）、纽约闹市中互相纠缠伤害的两男四女（《爱在纽约》）、幽幽返回日本乡下，向故人往事告别的癌症病人（《其后》）……黄碧云的人物历经沧桑，却不愿也不能放弃执着，也因此多半难得善终。而死亡往往成为又一种诱惑的开始，鬼魅在她的世界总也徘徊不去。

黄碧云对笔下的人物与情境，显然既爱恋又恐惧。她触及的主题，像是跨国与跨文化旅行，性及性别越界，病与罪与痛的煽惑，还有浮动疏离的人间关系，都将在日后不断排列组合般的重现作品中。但此一阶段的黄对这些题材毕竟知其然而不知其所以然，难以留给我们更鲜明的印象。是在她的下一本作品集《温柔与暴烈》里，她才算放手一搏。书名《温柔与暴烈》，点出了书中作品两种相对的情绪取向，也代表了两种叙事策略。但更重要的，藉着温柔与暴烈黄开始思索人，尤其是女人，参与历史与定位自我的两种位置。

在破题之作《温柔与暴烈》里，孟加拉裔的叙事者追思国家独立的惨烈战争，共产党游击队的崛起与歼灭，还有铺天盖地的大洪水。这叙述却是穿插在叙事者和两个女人的纠结里。"我的国家却经历战争，暗杀，大飓风大水灾。这样这样的暴烈。然而我们追求的，不过是温柔的生。"[4]事实证明"温柔的生"里正孕藏了暴烈的种子，或用黄碧云《创世纪》中的说法，生命的本然原就是昏乱暴烈的。《双城月》中，半部民国史外加共产党建国、文化大革命，但摄入一个女人荒唐的一生，以及一桩桩恐怖的谋杀及自杀案里，《失城》写九七大限如何为一个家庭设下血腥大限，《江城子》则追记一晌六四革命激情的亢奋与死灭。暴烈与温柔，生剋循环，无止无休。

传统女性论述以温柔婉约是尚，史家评者对此也居之不疑。然而有一脉暴烈线索，总是若隐若现。这暴烈可以奉清贞节烈之名，融

入男性为主的典律间；不论是对孝女节妇的称扬，或是对女祸女难的挞伐，往往是一体之两面的表述。但这暴烈更可以化为“认真却未有名目的斗争”，体现于女性日常生活的欲望与挫折中。黄碧云因此写著：“女子心里明白，然无可言语。她肚子发苦，口中却甜如蜜。”[5]女性与男性的争斗无所不在，永远化明为暗，阳奉阴违。

20世纪以来，女性开发自主空间的努力，突飞猛进，温柔与暴烈的对话，也愈益复杂。从秋瑾到丁玲，儿女之情与国仇家恨，相衍相生，付诸文字，因形成了“革命加恋爱”的写作风潮。但温柔与暴烈的纠缠，那里可以化约为简单的公式？温柔的极致是一种狂野的堕落；暴烈到了顶点自成其恐怖的诱惑。

早期的现代女作家中，白薇所经历的爱欲煎熬，最为让人惊心动魄。她与诗人杨骚的十年恋爱，换来了性病缠身，心智俱疲。《悲剧生涯》(1936) 中的告白真是字字血泪。但白薇写她的爱恨情仇失之过露，显得歇斯底里。唯有之后的张爱玲深得个中三昧，她的《红玫瑰与白玫瑰》不啻代表了温柔与暴烈两种原型交错。王娇蕊的热情骄纵，几经起伏，化为无限遗恨，而随着故事发展，孟烟鹂的款款幽情欲逐渐有了阴毒气息。《金锁记》中的曹七巧更是一个著名例子。七巧的情欲一生饱受压抑，使她变成不可思议的悍妇。到了晚年她众叛亲离，仅有片刻失神的时刻，往日柔情的追忆，才成为她最后的蛊惑与折磨。但张爱玲的角色还是要由她的《怨女》总其成。柴银娣的怨怼，终年细火慢熬，无从发泄。比起曹七巧的疯狂以终，她注定身陷小奸小坏，一生不了了之。张爱玲必然认为，传统女性所受的创痛，莫此为甚。[6]

张爱玲怨女型的角色，60年代以来影响深远。从苏伟贞式的“世间女子”到苏童式的“妻妾成群”，再到施叔青式的“香港的女人”，都让我们见证女性阴郁窒闷的欲力，蓄势待发，却终于功亏一篑。到了90年代，黄碧云异军突起。她让她的角色铤而走险，百死不

悔，于是有了《双城月》中的“新”曹七巧。这位七巧遇人不淑，命运多舛，操了半辈子皮肉生涯，临老疯疯癫癫，不得好死。但这只是黄碧云牛刀小试而已，在其他作品中，她的角色乱伦、谋杀、自杀、吸毒、发疯、罹病、失踪、自闭、恋尸甚至食尸。讲究“不彻底”的人生美学的张爱玲，看了怕不要掩面而逃。

黄碧云喜欢创造一系列同名人物，在各篇中重复出现。他（她）们死而又生，不断易位，俨然像堕入轮回，永难超脱，下文当再论及。这里所要注意的是，早在《其后》的后记，黄碧云已经点出她的两个原型人物，陈玉与叶细细间的对比。叶细细“是一个纵情生活的人”，每每赔上性命；而陈玉是“冰凉而怜悯的，对生命的透视”，“最沉重与哀伤之处，都静了下来，留下最清晰的。”[7]这似乎像是张爱玲红、白玫瑰的翻版。但仔细读来，叶细细在不同的小说中曾被强奸、吸毒、卖淫，还有堕入一场又一场的爱欲征逐。清冷的陈玉一样不能摆脱人间世的摧折，她飘流、贩毒、恨母，也堕入一场又一场的爱欲征逐。她们年纪不大，已经历太多残暴，打掉牙和血吞，兀自不肯认输。

张爱玲所塑造的怨女传统，至此为黄碧云的“烈女”所取代。这“烈”不是三贞九烈的烈，而是凄厉酷烈的烈。是在这层意义上，黄与她的前辈，那民国世界的临水照花人，作了最耐人寻味的对话。她与张爱玲一样，都对五四以来的新文学正统，颇有保留。相异的是，张爱玲参差对照，对人生缺憾，抱持一种贵族式的审美距离，而黄碧云大开大阖，将所有嗔痴怨怒推向辩证的极端。黄的作品诚然不够精练；她每每执着一二母题，成篇累赘，已嫌繁琐。不可否认的是，她的小说自有一股淋漓元气——或戾气——贯串其中。

黄的长篇小说《烈女图》将以上温柔与暴烈、怨女与烈女的论式，作了细密表述，这也是她截至目前野心最大的尝试。她以香港百年历史为经，分属老少三代的女性生涯为纬，编织一段段人间色相。

她的“烈女”既无家世,又乏美德,她们卑微的活着,原无可观之处。但黄碧云由她们的生与死间,看到了女性创世与灭世的原初力量;生生不息却又以暴易暴。天地不仁,以万物为刍狗。也正是在此一“不仁”的局限里,女性以其暴烈苟存于天地,毫无“怨”言。暴烈的温柔:一种置之死地而后生的欲望,一种知生命不可爱而爱之的坚持。

二 非法与“非”法

初读黄碧云的读者,对她肆无忌惮的描写酷虐场面,一定触目心惊。《失城》里的陈路远,被九七大限逼得心神耗弱,一刀一刀砍死亲生的孩子和妻子:“我爱我的家人,所以为他们作决定。”[8]《呕吐》里的叶细细童年目睹母亲被奸杀,成长后成了呕吐性的性行为错乱患者。《捕蝶者》连续杀人犯陈路远“杀过第一次人后”,“脸上便开始长暗疮。不是那种简简单单的暗疮,是流脓的,带血的”;“血的欲望就写在脸上”。《一念之地狱》里的赵眉游走疯狂边缘,“她父母操着长刀在阳光里等著杀她。兔唇的院长正张开巨大的驻院医生袍,要她穿上。”而《丰盛与悲哀》里的赵眉历经战乱,在解放前夕,依偎她的小情人边轻轻的(用鲁迅腔)说着,“我吃过人肉了。你还会不会要我?”“孩子死了,我太饿,吃了它。”

病变,不明所以的杀人冲动,花痴、迫害及被迫害狂,秽物症,恋童癖,乱伦……黄碧云的世界是如此凶险,令人惨不忍睹。但有什么比自导自演的自杀更为可怖?《双城月》里的向东,酷嗜拍摄淫佚自残的照片。他最后的杰作,是用架自动相机拍下自己上吊前的最后一刻。他留下的照片:

> 都是死者的自拍照。微笑。咬牙。脱衣。叉子刺入胸

前肌肉。吃毛发。剪开裤子。剃阴毛。流血。自渎。射精的一刻。月亮。圆圆的，高高的，明明亮亮的，血一样的月亮。绳子勒在颈上。垫上手帕。笑着。试一试力量。死了。再来一幅，张眼的。月亮。[9]

黄碧云这样的书写暴虐，应不只于为嗜血而嗜血。评者可以说她有意以身体最狂乱的变奏，投射她对生命的批判，刘绍铭教授谓黄为“驱魔者”，即为一例。[10]但我以为她更别有用心。《双城月》中向东自己不断演练拍摄自杀游戏，弄假成真，让我们反思黄碧云暴力描写终极的美学意涵。以肉身为舞台，她的角色演出了生存与灭绝的奇诡辩证。这是主体最堕落的剧场，也是主体自我膨胀最极端的仪式。

黄碧云的风格，当然让我们想起了大陆作家如残雪和余华等人。残雪阴森幽魅的故事，直指人心最暧昧的暗角。而余华以血腥及暴力的集锦，述说一则又一则共和国治下的奇观。两人的作品颠覆了风行40年的“毛语”，因此成为80年代先锋文学的奇兵。但细读黄碧云的小说，我们还是可以看出不同之处。我注意到残雪的人物场景，飘忽如梦魇，难以扎根。而余华的暴力书写，狠准有如解剖手术。他在如《现实一种》、《1986》等作中，始终保持漠然静观的距离。血肉淋漓，唯不觉得痛。

痛：黄碧云常安排他的角色如行尸走肉，视死生如无物，但有更多的情境里，她的角色感知并陷身于痛的颤栗。疼痛、悲痛、创痛、痛彻心扉、痛定思痛、至痛无言。而我要说痛的感觉来自对世界仍然有情，仍有“温柔”的寄托，那怕那寄托是如何的徒然愚昧。《烈女图》的扉语因此极可令人深思：“这本小说记述女人之痛而不计其繁，是以读之不思展眉；这本小说有许多的暴烈，乃因哀伤无处可逃。”[11]哀莫大于心死，而黄碧云的人物如此疯狂挣扎，自残残人，

因为对原无足恋的世界，还不死心。我们于是了解黄碧云写作的动机，其实与余华、残雪极有不同，她的暴烈必须以她的温柔作为前提。

一世纪以来有关现代中国主体性的论述，可谓多不胜数。在论述的彼端，刘鹗、鲁迅等人曾以“哭泣”、以“呐喊”、“彷徨”、“吃人”的礼教、自噬其心的腐尸等，状写建造现代中国主体的艰难。由此而生的辩论，如群与己、男与女、恋爱与革命，喧腾数十年。仅管观点有异，绝大多数的议论都是求主体之“全”而责备。一直要到世纪末，我们才有机会看到大量异端的切入方式。前所论及的大陆作者余华、残雪，还有台湾的舞鹤、朱天心，都是个中佼佼者。他（她）们或以怪异的文字、或以另类的想像，提醒我们主体分裂游离的面貌，大至家国历史，小至性别身份，莫不如此。黄碧云的暴烈书写也可作如是观，她切切要剥离人我身心的保护层，去挑拨那蛰伏的始原恐惧与伤痛，禁忌与渴望，仿佛非如此否则不足以演出生命荒谬及荒凉的本然。在这方面，她让我们想起了阿陶的（Antonin Artaud）残酷剧场或惹内的（Jean Genet）罪恶书写哲学。

我们必须面对黄碧云小说的伦理学症结。黄碧云夸张人生的变态，沉湎于官能的破毁，就算师出有名，但又能提供我们什么具体意义呢？善与恶，可耻与无耻的底限何在？17世纪法国的萨德（Sade）侯爵曾写下一系列残暴猥亵的色情小说；自虐虐人，蔚为奇观。但正如评家指出，萨德在惊世骇俗之余，已藉他的色情书写探寻主体的疆界。其极致处，以毁坏人我界限，摧残主客二体为能事。萨德的色情因此成为恐怖的色情，他的主体成为西方人本主义必须“包括在外”的主体[12]。

缘着这一观点，黄碧云的小说集《七宗罪》明白显示了她对罪的分殊与探讨。《七宗罪》写了懒惰、忿怒、好欲、饕餮、骄傲、贪婪，与妒忌。罪是恶行，是法理以外的耽溺。但罪也可能是我们存在的状

况,早已内化成为主体成立的先决条件。这样的定义可以引出宗教思考,但黄碧云走得更远。宗教的救赎是她谈罪的起点,而非结论。南方朔及杨照都指出,黄碧云小说还没写出的是第八宗罪——绝望[13]。我倒有相反的看法,"绝望之为虚惘,正与希望相同"[14],黄碧云之所以拒绝坐实这最后的死罪,正在于她对罪本身暧昧性的坚持:她的作品不能以习以为常的伦理逻辑来诠释。

这带领我们进入黄碧云的另一层关怀:主体性的极致追求与律法正义的适切性。我们觉得有罪,是因为意识到律法的存在与实践。但律法本身的"合法"性,由何而来?"律法是写于春宫之中",德勒兹及瓜达利 (Felix Guattari) 有言[15]。黄碧云种种暴烈的题材,本已是向叙事法则的挑战。而她笔下内容的酷虐性,更干冒种种大不韪。《双城月》中的探员陈路远,奉命侦测老妇曹七巧的命案。而我们知道,真凶不是别人,正是执法者陈路远。因为了解了律法内蕴的矛盾,黄碧云反而更能探究律法存在的复杂因素。正因如此,《烈女图》以其狂暴的女性命运扫描,可以被视为宛若"憎怨的,谴怒的,女人的《旧约》"。黄似乎有意写"尽"女性痛史,因为对她而言,大破毁后才能有启悟的契机。在这方面,她启示录式的暴力观,有别于我们习知的"宣成"的制约暴力 (Performative Violence),而近于本雅明所谓"开成"的纯粹暴力 (Affirmative Violence)[16]。

在小说《罪与罚》里,黄碧云写道,"执法者可以是犯罪者,狱卒可以是犯人,司法系统里最不道德的不是犯人,而是律师。"[17]对应黄碧云在实际事业里对法律的兴趣,这颇有自暴其短的调侃。知法犯法,不是道德的教训,而是道德的吊诡。最细腻、广博的法必须是对法的违逆的可能,对"非"法的认知与包容。这一点,法律做不到,文学庶几近之。黄碧云于是写着:

写作是为了追寻真理。这一点,作者和修士,一样要有

> 献身精神。然而宗教的真理的道路愈走愈窄,最后到达光明的十字架骷髅山顶。作者的真理道路却愈走愈广阔,一一追寻真理的人慢慢会明白,原来根本无所谓真理。这样一来,她便因为追求坚强,而变得软弱了。
>
> 因此反反复复,活在地狱里。[18]

黄碧云弃明投暗的宣言,以此最为明白。

三　永劫回归

黄碧云的小说一方面充斥离经叛道的意图,一方面却又不断重复、模仿,或戏拟我们熟悉的作品或人物。《创世纪》典出圣经,但也是向张爱玲未完成的《创世纪》致敬。同样的,《心经》亦有宗教(佛教)典故,也让我们联想张的同名作品。其他作品里,黄碧云自承《温柔生活》"写的是费里尼的*La dolce vita*,《呕吐》写的是沙特的《呕吐》。"[19]除此,《山鬼》俨然有屈原《九歌》的灵感,《江城子》则依苏轼的词而衍生。甚至《烈女图》的书名都似乎是嘲仿刘向的《烈女传》或詹姆士(Henry James)的《仕女图》(*A Portrait of Lady*)。

黄碧云也一再重复使用她角色的名字。叶细细、陈玉、赵眉、许之行、陈路远、游忧等一再以不同身份出现在不同场面里。比方说,《呕吐》里的叶细细是个混血儿,她幼年目睹了母亲被奸杀,成为祛之不去的心理创伤;成年后的细细行迹怪异,性爱与呕吐成了她的症状。细细又是《一念之地狱》里被中共扣留的陈路远的妻子,《她是女子,我也是女子》一往情深的女同性恋者,《爱在纽约》中有强烈偏执倾向的华裔越南女子。这些角色身分各异,却又似乎有某种个性的一贯性。如前所述,叶细细是狂放的,而陈玉则是清冷的。她

们像细胞分裂繁殖般的充塞黄碧云的世界，产生一种似曾相识却又恍若隔世的幻魅效果。

黄碧云又好借集锦、重复、排比的叙述方式，来丰富她的小说章节。《爱在纽约》中她让赵眉、叶细细、陈玉、许之行几位原型角色会聚一堂，串演了一出复杂的爱欲好戏。《七姊妹》黄碧云叙述七位姊妹间的来往关系，《七宗罪》则罗列了七种宗教定义下的死罪。《七姊妹》扩大改编，成了《桃花红》，又有《十二女色》介绍12种情色关系的变调。而《烈女图》用心更为复杂，计有三代数十位老少女性为黄所塑造。

黄碧云如此排列组合她的情境、题材、人物，用心何在？从最表面层次来看，她创造了作品内外丰富的指涉性，使单篇原无足观的文本，陡然丰富起来。但在她移花接木的过程里，势必造成文本所指及能指间的漏洞、位移，或扭曲。黄碧云于此有自知之明，她写道："《创世纪》不是创世纪，《心经》它不是心经，《呕吐》不是呕吐、《温柔生活》也不是温柔生活；《山鬼》也不是山鬼。"[20]在原作及其再创造间，迷离恍惚的效应出现——也释放出一种鬼魅。她这一系列"依书而写"的作品的总结是《山鬼》，应是恰如其分。《山鬼》写一个过气女星逃避现实，在苗族山区迷路，因而有了段人鬼不分的遭遇。瘴疠迷离的山区、巫蛊肆行的村落、死而复生的法术，烘托出一个迥异寻常的世界。而黄碧云认为"山鬼是一个女子的心魔历程。山鬼是女子的炼狱和解脱。山鬼是名之再造。"[21]由是推之，她的重写前人作品，成了一种借尸还魂的举动。

"鬼之为言归也"[22]。中国传统对鬼的看法，视为离开尘世、回到大化。借题发挥，归也可意味归来。生与死、名与相，若分若合，所为创世，无非再造。离去就是归来，这是黄碧云鬼魅活跃的时分了。晚近西方文学理论对鬼魅观念重新产生兴趣。从福柯到德里达，从德勒兹到布希亚，都有不同建言[23]。鬼魅论与解构论述有密不可分

的关系，谑仿、重复、模仿一方面代表了颓废的游戏，拆解任何看似单一、永久的实体；另一方面也代表了另类的（反）乌托邦建构，以虚击实，以分裂反统一，将本尊复制成千百以假乱真的分身[24]。

试看《双城月》。故事的女主人翁七巧借自张爱玲有名的《金锁记》。在黄的版本里，七巧被扔进了军阀家庭，与名为长安的男子有私。两人私奔殉情，七巧竟未死，并被父亲关了起来，幸赖保母何干搭救，这才逃出生天。就在这一点情节里，我们已看到黄碧云怎样改写祖师奶奶的经典。原作中七巧的女儿长安被变性成为她的情人，而张本人被父亲幽禁、由保母放出的自传经验，这回被套在七巧的身上。张冠李戴，但却释放出阅读张作的新可能。七巧历尽沧桑，成了妖娆颓废的名女人，当她拉上卧房血红的窗帘，吟吟笑著“太阳不是我们的”，她是念着曹禺《日出》中陈白露的名句。七巧解放后嫁给显然是从鲁迅《伤逝》借来的涓生。她在一波波的政治运动中饱受冲击，失心成疯。黄碧云游戏人间式的嘲仿一下子又有了历史的阴霾。七巧最后死于非命，也是无可奈何。只有张爱玲原作中血红的大月亮，依然高挂——是在广州，而不是上海。

《双城月》另有两条线索，孤僻的偷窥者向东对老年发疯的七巧，有了不能自已的欲望。但他的窥视不只用双眼，而是用他的单眼相机来完成。他“很希望可以在摄影机里看到自身的毁灭”。向东父母死于文革动乱，以后迷上摄影。他“无法不深深的迷上曹七巧，是因为她濒临死亡的脸孔，非常瘦非常瘦，左手萎缩了，全身像一袋骨头，只有那双大眼睛，依然妩媚如水”。七巧“演出”了向东对死亡的媚惑，而此一媚惑必须由物体而非肉体来转嫁。向东用鱼钩钓到她晾晒的大红内裤，“他深深的吸啜着、咬着，呼吸着死亡的妩媚气息……他整个人沐在血红的空气之中，感到了幸福——整个中国在互相谋杀。他亢奋了，射了精。”[25]恋物与恋尸，自恋与自渎，最后由向东自拍上吊自杀的场面达到（性）高潮。性与死亡的痕迹，只能由

照片来作后见之明的印证。正是音容宛在,魂兮归来[26]。

另外一面,曾在文革中文攻武斗连续杀了16人的陈路远,摇身一变成了干探。多年前的惨烈的谋杀欲望,总是潜伏在心中。而七巧那双洞悉一切的眼睛,重又勾起了他当年的回忆,嗜血的欲望。是他找了条露铜丝的电线,抛到对楼七巧的窗上,通上电,立时杀了她,"每次杀人后他都像做完爱一样舒畅而宁静。"一切停当,路远回复他执法者的身份。

《双城月》极尽铺张暴烈的记忆从民国到共和国,阴魂不散。《失城》则面对九七香港回归的大限,作出死亡宣言。《失城》的情节分三线进行,一个逃离大限、移居海外的香港白领阶级陈路远及妻子赵眉家庭,四处迁徙后又回到香港,而男女主人已是耗尽精神,终引发杀妻灭子的血案。以殡葬为业的叙事者则猛靠死人谋生,居然守着白痴孩子过得心安理得。另一方面英籍总督察在办案之余,不禁为来日无多,家业两空而颓唐不能自拔。

陈路远一家恐惧回归,却走投无路,离港又回港。他由惶惑到绝望,香港读者看来应心有戚戚焉。反讽的是,政治大限还没到来,这户人家已先自行了断。九七与死亡互为表里。但如果黄碧云只写了这么个耸人听闻的故事,就不值得我们大作文章。更有意义的是,她巧为运用形式语言,把大限与回归的心理威胁作了寓言化的处理。我以为黄是营造"诡魅"(uncanny)效果的高手。原有语汇里,uncanny并不意味没来由的惊悚;恰相反的,我们觉得惊悚,因为面对的事物是如此陌生,可又如此似曾相识。(uncanny德文字unheimlich脱源自heimlich,意指家常熟悉的事物。)[27]据此评者多已指出"诡魅"之所以让人忐忑难安,正因为它在最不可思议的状态下,激起你我对家或家园的乡愁,并间接点出我们无家或离家的现况。在"诡魅"的氛围里,诱惑与恐惧同时存在。

《失城》的诡魅效应效果首先见于陈路远一家离港/返港的纠

结里。他们离去,因为知道家园即将失去;他们因思乡归来,却又发现家园已非昔比,甚或从未存在。地理空间的似非而是成为心理空间的似是而非。这家人"回来"了,却一点点失去了他(她)们念之存之的地盘。除了死亡,那最后的归宿,他们无从解脱。

而如上所述,陈路远、赵眉这些角色,总不断重复出现。小说家创作的自由成为读者的束缚,我们不断在他(她)们身上看到或想到他(她)们的前世今生。阴魂不散的情节、人物、文字可以看作是后现代的衍异重复,但更不妨视为尼采式的永劫回归——重复的重复,虚空的虚空。如《失城》中的谶语,"事情原来不得不如此"。而小说的结尾,"希望原来无所谓有,无所谓无的",正与鲁迅名作《故乡》的结尾遥相呼应。这是鲁迅的魂兮归来吗?"故"乡/"失"城,有就是没有,失去就是复归。徒劳的循环哪,黄碧云的感慨,以《失城》的回归情结达于高潮。

四　香港、痛史

在以上三节里,我讨论黄碧云的女性叙事策略:一、一反现代文学以温柔是上的风格,她以暴烈的文字、题材,扭曲现成叙事体系,渲染暴力行为,将我们的承受力推向极限。黄认知女性所承受的艰辛,不能轻易救赎,而必须逼近酷烈的深渊,审视其黑洞,才能面对启示录般的破毁与悲恸。二、我认为她的残酷叙述,指向对律法——父权的、政权的、神权的——质疑;任何女性书写是非法也是"非"法的。她因此有意建立了一种另类的正义论辩。三、黄碧云借重复、谑仿的写法方式,为女性召魂,她唤生了诡魅的视野,将有时而尽的(男性)单一的权威论述,分裂为无尽的回声幻影。女性的创世纪,不从光明,而从黑暗开始。

黄碧云的《烈女图》代表她迄今规模最大的尝试。上述的三项

特色,也都再次得到验证。所不同者,此作更凸显黄的历史观,在在令我们一开眼界。黄前此的作品饶富国际视野。她写孟加拉革命、波斯湾战争、文化大革命,及天安门民主运动,无不点出历史暴烈的种子,无所不在。我们在天灾人祸阴影下的爱欲征逐,也不过是具体而微的虚无游戏。但香港毕竟是黄碧云生于斯、长于斯的所在,她的历史观尽管再游移诡魅,终得落实在某一基层。于是有了《烈女图》。

《烈女图》看得出因应九七大限的感伤,但黄并不人云亦云,徒然追记香港的繁华或批判形将掩至的无产阶级政权。她从女性的观点,追述百年香港的点点滴滴。外力加诸的政治暴力当然是她念兹在兹的史实。但她更有意点出女性所最刻骨铭心的是日常生活的暴力,"琐碎"历史的恐怖。诚如张娟芬所言:"没见过这么疾言厉色的女人史,喧哗嘈杂尽是鬼声,三代女人扯着喉咙尽情控诉,愤怒如火四野延烧。"[28]

小说分为三个部分,分别以"我婆"、"我母"、"你"为标题,女性三个世代的延续,不言自明。"我婆"的部分以宋香及林卿两个女人为背景,夹以香港20到40年代的种种史实。宋香及林卿出身寒微,早岁各历尽辛苦。因缘辗转,她们有了共事一夫的机会。宋香貌丑无文,注定一生劳碌。林卿命犯桃花,总是合该作妾作小。她的第一次婚姻里被家翁强暴,终被逼举枪报复,其间夹杂日军犯港,饥荒迫害,十足惊心动魄。宋、林二人互不相让,但在乱世之中她们终必相互扶持,死而后已。

"我母"的部分则介绍一系列下层社会的女性:彩凤、玉桂、金好、银枝、带喜等生长于二次大战期间,每人从小就涉入社会,养家糊口。她们的故事如此庸俗卑微,原无足观,但相互串连,不啻构成一幅战争及战后香江贫寒女子的众生相。她们不少曾在成衣厂、加工厂做工。香港的繁荣,是她们胼手胝足的努力成果,但东方之珠的光彩,那里会照到她们的角落?第三部分"你"则回到当代风情。惨

绿男女的浮世恋情，不可思议的凶杀怪案，太平盛世，颓废的杀机四处游窜。百年香港丰采，至此竟似气数已尽。

黄碧云描述如此多人物，是一大险著，而她赖以维系全书脉络于不坠的方法，是第二人称“你”的叙事观点。黄运用“你”而非“我”作为叙事主体，已是一剖为二的策略，花开二叶，各表一枝，由此产生的对话脉络，已颇可观。你婆宋香、林卿，你母彩凤、玉桂、全好，尽管身分有异，境遇各殊，却都是“你”的血脉根源，女性族谱里失散的至亲。《烈女图》因此是本奇异的尼采/福柯式谱系学纪实。倒果为因，追溯那总已被压抑、被放逐的女性记忆与关联。

我以为小说“你母”的部分，最为精彩。“我婆”渲染早期香江往事，带有传奇色彩，容易讨好。“你”的部分则是黄碧云已操作十分熟练的材料，并不能超过以往成绩。“你母”的部分由一群极平庸的车衣厂女工的生命颠仆组成。她们编织衣服，也编织自己的生活，更由此间接编织香港历史。张爱玲当年写女人与“穿”衣服的关系。黄碧云写女人与“做”衣服的关系。这里包含的女性与劳动、生产、消费的辩证，还有女性与服装的依违关系，其实可以大作文章的。台湾部分女性主义学者对服装政治学颇有兴趣，但除了绕着欧美名牌打转，尚不见对黄碧云式服装世界的关注。

《烈女图》最终的关怀是香港历史。1997前后，我们至少看到有四本与香港历史有关的长篇小说创作：西西的《飞毡》、董启章的《地图集》、施叔青的《香港三部曲》，以及黄碧云的《烈女图》。《飞毡》其实也深富编织意象；西西以童话式口气追思香江的人事沧桑。举重若轻，但她的爱恋依依之情，早已渗入字里行间。董启章的《地图集》以（伪）地志学叙述入手，重新画制，叙述香港的地形地物。地图的完成其实是阅读政治的开始。董揉合虚构与风物志，掌故与理论于一炉；他提醒我们香港从无到有，原也充满虚构色彩。施叔青的《香港三部曲》则以一个妓女的发达史为主轴，铺陈东方之

珠的传奇始末[29]。

在这三部作品中，施叔青的《香港三部曲》与《烈女图》颇有可资对比之处。《香港三部曲》中的名妓黄得云淫佚妩媚，倾倒众生。她顺时应势，竟能自欢场涉入商场，成就一片家业。然而黄的感情冒险，却是好事多磨，最后空留余恨。《香》书延续传统女人与历史的对应笔法，充满传奇色彩，起承转合，紧扣香港历史。倾国倾城的繁华，终以寂寞空虚收场。相形之下，黄碧云的《烈女图》将叙述化整为零，仿佛有千头万绪。而她的女主人翁们尽管出身与黄得云相似，却难有后者呼风唤雨的本事。她们的事迹如此琐碎，很难产生所谓寓言意义。但这正应是黄碧云用心所在吧。女性的痛苦与悲伤，沉淀在香港记忆中，不能，也不必结晶为香港寓言。世事纷纷，交投错综。香江市井女子艰难的活过一生，一点不多，一点不少。是生活本身的物质性，指向了女性的暴烈，女性的温柔。

以黄碧云的创作活力来看，在新的世纪中必有更多的惊人之举。而过去十年她为当代中文小说所投入的变数，也刚刚开始为（如我这般的）评者所咀嚼思考。后见之明，此又一例。黄碧云对女性的历史与书写，于是使我想到也是桀骜不驯的台湾女诗人夏宇的创作自况。那是：

> 一种反抗。一种吞噬。一种再生。一种杀人见血。一种焚尸不灭迹。一种爱。一种恨。爱极生恨。恨极生爱。最后，它们是一种轮回说。[30]

女子因黑暗而创世。

泰初无道，因此女子有写。

注释:

[1]黄碧云《创世纪》,《突然我记起你的脸》(台北:大田出版社,1998),109页。

[2]同上,106页。

[3]同上,93页。

[4]黄碧云《温柔与暴烈》,《温柔与暴烈》(香港:天地出版社,1994),3页。

[5]黄碧云《创世纪》,89页。

[6]见拙作《此怨绵绵无绝期——从〈金锁记〉到〈怨女〉》,《如何现代,怎样文学?……19、20世纪中文小说新论》(台北:麦田出版公司,1998),363~382页。

[7]黄碧云《其后》(香港:天地出版社,1994),202页。

[8]黄碧云《失城》,《温柔与暴烈》,206页。

[9]黄碧云《双城月》,《温柔与暴烈》,67页。

[10]Joseph Lau, "The Little Woman as Exorcist:Notes on the Fiction of Huang Biyun," *Journal of Modern Literature in Chinese* 2.2(Jan,1999),pp.149~164.

[11]黄碧云《烈女图》(台北:大田出版社,1999),扉页。

[12]见如 Allen Weiss,The Aesthetics of Excess(Albany:SUNY P,1989),chap.4。

[13]南方朔《七罪世界的图录》,《七宗罪》(台北:大田出版社,1997),3~8页;杨照《人间绝望物语》,《突然我记起你的脸》,3~8页。

[14]这当然是匈牙利诗人裴多斐(Petofi)的名句,鲁迅所喜引用的译句。

[15]引自 Weiss,p.44。

[16]此处黄碧云的暴力观念近于本雅明的"开成暴力"(Afformative Violence)。开成性暴力有别于我们习知的"宣成暴力"(Performative Violence),用廖朝阳的话说,"是纯粹形式的显现,是为所有主体力量保存开显可能的绝对伦理……律法(主体)的内容虽然是在自我宣述当中形成,具有稳定性、延续性,同时却也因为要取得规范对象的认可而必须不断追求与正义的绝对形式(也就是开成形)统一,从而因为无法完全开放,无法真正保存一切对体各自宣成的可能性而不断托延这个绝对形式的实现,不断偏离普遍正义的目标。"见廖《〈天龙八部〉的传奇结构》,王秋桂编《金庸小说国际学术研讨会论文集》(台北:远流出版公司,2000),536页。对本雅明暴力观的批评,见 Beatrice Hanssen, "On the Politics of Pure Means:Benjamin,Arendt,Foucault," in *Violence,Identity,and Self-Determination*,eds.Hent de Vries and Samuel Weber (Stanford:Stanford UP,1997),pp.236~252;此文可以间接作为廖文的批评。

[17]黄碧云《罪与罚》,"一念之地狱",《温柔与暴烈》,149~150页。

[18]同上。

[19]黄碧云《记述的背后》,《突然我记起你的脸》,173页。

[20]同上。

[21]同上。

[22]语出《尔雅·示训》(上海:上海古籍出版社,1977),71页。

[23]见如 Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Dept, the Work of Mourning, and the New International* (N.Y.: Routledge, 1993); Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, *trans.* Paul Patton (N.T.: Columbia UP, 1994); Michel Foucault, "Theatrum Philosophicum," in *Language, Counter-Memory, Pratice*, *trans.* Donald Bouchard & Sherry Simon (Ithaca: Cornell UP, 1981)。

[24]见 Scott Durham, *Phantom Communities: The Simulacrum and the Limits of Postmodernism* (Stanford: Stanford UP, 1998)。

[25]黄碧云《双城月》,71页。

[26]有关照片与死亡的辩证,自宋坦至巴特已屡有论及,兹不赘。

[27]见如 Anthony Vidler 的分析, *The Architectiural Uncanny* (Cambridge: MIT P, 1992)。

[28]张娟芬《鬼城的喧哗》,《中国时报·开卷周报》,1999年5月6日。

[29]见拙作《异象与异化,男性与异史——论施叔青的小说》,收于施叔青《微醺彩妆》(台北:麦田出版公司,1999),7~44页。

[30]夏宇《逆毛抚摸》,《摩擦,无以名状》(台北:唐山出版社,1997),6页。

海派作家，又见传人

——王安忆论

王安忆是80年代以来，大陆最重要的小说家之一。早在80前期，她就以《雨，沙沙沙》、《阿跷传略》等系列作品，赢得注意。这些作品白描文革以后大陆生活的变貌，平实细腻而又充满感伤，很能体现又一辈年轻作家的心声。但比起许多一鸣惊人的作者，王安忆的成绩并不能使人眼界一开；尤其对照彼时台港作家的水准，她的作品至多得列入中上格。然而王安忆的潜力及韧力两皆惊人。她写作不辍而且勇于创新；及至90年代，终以《叔叔的故事》等作大放异彩。而随后的《纪实与虚构》、《长恨歌》等，更证明她驾驭长篇说部、想像家国历史的能力。

在政治及经济的剧烈冲击下，大陆"新时期"文学变动频仍。从伤痕到反思、从寻根到先锋、从新写实到新历史，实在令人眼花缭乱。从王安忆的作品可以看出，这些运动她都身与其役。像稍早的《本次列车终点》、《六九届初中生》，以文革期间流放各地的知青为主人翁，写他们不堪回首的激情经验，步步维艰的生存竞争，不脱感怀伤痕的基调。但王之后笔锋一转，推出了极具草根风味的《小

鲍庄》。这部作品以半带魔幻写实的笔触，刻画农村人事沧桑，探讨人性在自然及人为灾害下的善恶分野，正呼应了应时当令的寻根文学精神。与此同时，王安忆也开始涉足“性禁区”，重新开拓情色文学的可能性。有名的“三恋”——《小城之恋》、《荒山之恋》、《锦绣谷之恋》——写禁欲社会中的平凡男女，如何在强大欲力的驱使下，追逐情爱的满足。粉身碎骨，在所不惜。

一　女性·上海·生活

王安忆的文笔酣畅绵密，思路细腻圆转；这些特征已在上述作品里可以得见。但大陆80年代中后期的小说界，百家争鸣，一片旺象。与许多已然或正要走红的作家，如阿城、韩少功、莫言、苏童等相较，王安忆的小说善则善矣，但总好像缺了点什么。《小鲍庄》那样的道德寓言，感人有余，却不如韩少功《爸爸爸》、《女女女》来得更惊心动魄。“三恋”小说写情欲荒原里的男女挣扎，则又缺少了苏童《妻妾成群》、《罂粟之家》一类作品旖旎多姿、踵事增华的魅力。而其他的长篇，像《黄河故道人》、《流水三十章》等，千言万语，竟遭到“写实上的‘流水账’”之讥[1]。

1989年前后躁郁血腥的政治风气，曾使不少作家偃旗息鼓。或流亡海外，或改行“下海”；以往文坛的喧哗骚动，自此风流云散。王安忆却在蛰伏一年后，重新出发。十年磨剑，但看今朝。这一回王安忆的感伤多了自省意味；她的激情平添泼辣世故的风姿。90年秋天，她推出了《叔叔的故事》、《妙妙》、《歌星日本来》等中篇。这些作品依然留存王“有（太多）话要说”的姿态，但套句她自己的话，其中更有了要“总结、概括、反省与检讨”的冲动。

这“总结、概括、反省与检讨”的冲动，其实不脱以往“毛文体”的修辞特征。然而王安忆终能证明，就算是“毛文体”有万般不是，

它已成为“新中国”创作挥之不去的源泉之一。一反80年代寻根与先锋运动时，老少作家告别革命文学的决绝立场，王沉潜下来，不仅写毛政权加诸于当代作家的原罪，也要写“新时期”所滋生的希望与虚惘。更重要的是，她不仅意在检讨她所置身的社会，同时也批判描写或反映这一社会的作家——包括她自己在内。

《叔叔的故事》一作，因此特别值得一提。这篇小说中的叔叔可谓是王对前辈作家的虚拟昵称。透过叙述者“我”——一个年轻的作家——对叔叔艰困的生涯的追溯，王安忆其实铺陈了中共文坛自反右到文革的一页沧桑史。王笔下的叔叔曾是中共文艺下的牺牲，但风流水转，叔叔的“伤痕”也成为他重新崛起的资本。文学曾是像叔叔这样作家所执著的理想，但小说一路写来，这一理想的实践却显现了种种龌龊动机：大至意识形态的取舍，小至卑微情欲的消长。叔叔终要喟叹：“做一名彻底的、纯粹的作家原来是一个妄想”，是一种“阿Q式的逃避”，一种“胜利大逃亡”。王运用了不少后设小说技巧，自我拆解、质疑种种预设立场；出入于有关“叔叔的故事”的不同版本间，她不得不喟叹“叔叔的故事”没有快乐的结尾，而讲完了“叔叔的故事”的作家，也再讲不出快乐的故事。

但不管快乐不快乐，故事还得讲下去——这是作家的本命。90年代以来，王安忆创作的另两项特征：女性情欲的探勘，及“海派”市民意识的描摹，愈益凸显。写女性周遭的种种，也许是台港文学中的老生常谈。但经过三十余年情欲管制、性别中立的政策后，大陆文学的情色论述要到80年代中期，才得初具规模。而对女性身体、欲望及想像疆域的重新界定，更不是容易的事。王安忆的“三恋”小说，尽管已在滥情边缘打转，却兀自散发强烈的女性自觉与抗争意识。这几篇小说中的女性，或出于无来由的欲望渴求、或出于“错误的”生命判断，陷入一次次的情色试炼中。在那样荒芜严峻的政治背景

下，她们卑屈却无畏的找寻慰藉。偷情通奸、野合苟欢，她们以肉体片刻的震颤交换政治无穷的劫毁，其所显现的凄绝精神，在台港女性意识文学中亦不多见。小说发表后引来的（男性中心）怒目或侧目，因此并不令人意外。

“三恋”小说的大胆放肆自不待言，毕竟仍有浓浓的“宣示”意味。豪爽女人豪爽之后，还是有柴米油盐的琐碎人生，需要经营。王安忆后来的一些女性意识作品，对此更有露骨的观察。《弟兄们》写三个情同手足的女孩子，如何在校园内建立她们的友谊乌托邦，又如何见证了这乌托邦的土崩瓦解。当男性的诱惑、婚姻的考虑、经济的压力接踵而至时，这三个“弟兄”们方才意识到相濡以沫的女性情谊，哪里敌得过媳妇们老婆们妈妈们这些标签。小说的三个女性绝非完人；她们相互呕气徇私，却又难分难舍，最后曲终人散，空留无限怅惘。30年代的庐隐，曾以五个女性朋友的悲欢离合，写下了《海滨故人》；《弟兄们》应是王安忆对这一传统的敬礼。

另一方面，王安忆也由《逐鹿中街》、《归去来兮》、《流逝》等作，更进一步探讨婚姻制度与两性关系间的角力。这类作品侧写少年夫妻的生活面貌，由不识愁滋味到闺房勃豁，由天作之合到天作之祸，竟有不得不然的逻辑关系。是在这些作品中，王安忆显现了她的写实功夫。绵密不尽的日常生活其实早有十面埋伏；炊烟尽处，正是硝烟起时。千万人家的啼笑姻缘，原来是如此令人哭笑不得。

但王安忆对妇女与生活的观察，需要一地理环境的观察，才更能显出她的特色。女性情欲自主权的追逐、姊妹情仇的起落，不管如何具有话题性，还是得落实到一具体时空背景里，才更能扣人心弦。在这一方面，王安忆其实得天独厚。她所生长的上海，“解放前”曾是空前繁华复杂的花花世界。而从50到80年代，这座城市更遍历政治纷争、经济荣枯。清末的上海，成就了《海上花列传》这样的狎邪小说。民国的上海，既是鸳鸯蝴蝶派的舞台，也是革命文学的焦点；

既是新感觉派作家的灵感泉源,也是遗老遗少的述写对象。更不提张爱玲、徐讦等作家对她的热切拥抱。上海的文学,形成海派传统——一种张致作状的生活方式,一种纯属都会的,喧哗又带疲惫的,写作姿态。然而随着中共政治及文学视景的建立,乡村压倒了都市,海派传统也就由盛而衰了。

王安忆80年代的作品中,已隐约托出她对上海的深切感情。流徙四方的知青,原来是无数上海穿堂弄巷出身的儿女。这座老旧阴湿的城市,包含——也包容——太多各等各色的故事。诚如评者指出,王安忆写农村背景的《小鲍庄》时,其实离开了她安身立命的创作温床;笔触再好,也显得扞格不入[2]。90年代的王安忆,则越来越意识上海在她作品中的分量。她的女性是出入上海那嘈杂拥挤的街市时,才更意识到自己的孤独与卑微;是辗转于上海无限的虚荣与骚动间,才更理解反抗或妥协现实的艰难。

由于历史变动使然,王安忆有关上海的小说,初读并不"像"当年的海派作品。半世纪已过,不论是张爱玲加苏青式的世故讥诮、鸳鸯蝴蝶派式的罗愁绮恨,或新感觉派式的艳异摩登,早已烟消瓦灭,落入寻常百姓家了。然而正是由这寻常百姓家中,王安忆重启了我们对海派的记忆。在如此新旧夹缠、混乱迫仄的世界里,上海的小市民以他们自己的风格恋爱吵架、起居行走。他们所思所做的一切,看来再平庸琐屑不过,但合拢一块,就是显得与其他城市有所不同。这里或许有"奇异的智慧"?套句张爱玲的名言:"到底是上海人!"[3]

王安忆这一海派的、市民的寄托,可以附会到她的修辞风格上。大抵而言,王安忆并不是出色的文体家。她的句法冗长杂沓,不够精谨;她的意象视野流于浮露平板;她的人物造型也太易显出感伤的倾向。这些问题,在中短篇小说里,尤易显现。但越看王安忆近期的作品,越令人想到她的"风格",也许正是她被所居住的城市所赋与

的风格；夸张枝蔓、躁动不安，却也充满了固执的生命力。王安忆的叙事方式绵密饱满，兼容并蓄，其格致处，可以形成重重叠叠的文字障——但也可以形成不可错过文字的奇观。长篇小说以其庞大的空间架构及历史流程，丰富的人物活动诉求，真是最适合王安忆的口味。张爱玲也擅写庸俗的、市民的上海，但她其实是抱着反讽的心情来精雕细琢。王安忆失去了张那种有贵族气息的反讽笔锋，却（有意无意的）藉小说实践了一种更实在的海派生活"形式"。张爱玲的长篇不如短篇精彩，其是偶然？

由此我们回顾王安忆有名的写作四不政策，才更觉会心一笑：一不要特殊环境特殊人物；二不要材料太多；三不要语言的风格化；四不要独特性[4]。这是王安忆的自我期许，还是自我解嘲？这些年来她的创作量惊人，有得意的时候，但也有失手的时候。生活在上海这座城市，看得太多，最特殊的事物也要变成寻常生活的插曲。而鸡毛蒜皮的小事，是每天必得对付的阵仗。这样大剌剌的四不政策，颇有点见怪不怪的自得，一种以退为进的世故，也只有见过世面的作家有本钱说出。这是海派的真传了：王安忆是属于上海的作家。

二　纪实与虚构

我前此描述了王安忆创作的三个特征：对历史（尤其是"共和国"史）与个人关系的检讨；对女性身体及意识的自觉；对"海派"市民风格的重新塑造。这几项特征在她作品中一再交错出现，但一直要到1993年的《纪实与虚构》，才形成恢宏紧凑的对话关系。在这部长达462页的小说里（人民文学版），王安忆意图为自己家族的来历，找寻根源。但与我们熟悉的"家史"小说不同，王安忆舍父系族裔命脉于不顾，转而抽丝剥茧，探勘早已佚失的母系家谱。这使她的女性视野，陡然开朗。然而王安忆的野心尚不止于此。她创作及寻根

活动的据点是上海，一个由外来户汇聚而成的都会，一个不断迁徙、变易、遗忘历史的城市。

在《纪实与虚构》的《跋》里，王安忆提起她对小说命名的踌躇。这本书最初被名为“上海故事”；王对上海的依恋，不言自明。但基于它 “有一股俗世的味道”，“容易使人堕入具体化的陷阱”，此书名终被放弃。王之后又拟用“茹家溇”——小说寻根的终点——为名，同样不觉满意。再如“诗”、“寻根”、“合围”、“创世纪”等可能，则更等而下之。几经周折，王选定了《纪实与虚构》，作为书名。王的犹疑其实不难理解；这本小说本身讲的就是个“命名”的故事。命名“命”“名”，名为物之始，意义流淌，自此发端。这里有世界启始的神秘契机，也有无中生有的创作冲动。王安忆要讲的，正是她为自己、为母系家族、为上海寻根命名的经过。作为一个作家，命名是她的游戏，也是她的志业。

王安忆对“我从哪里来”这样的问题，从来就有兴趣；早在80年代，她就曾写下像《自己的来历》这样的作品。不过那是点到为止，不当回事。这回她可是玩真的。小说的结构浩浩荡荡，共分十章。单数章讲述作者（叙述者）在上海成长的经过，从幼年迁入到求学、文革、流放、归来、成婚、钜细靡遗。双数章则追踪母系家族在中华民族史（！）上的来龙去脉，笔下三千年，好似弹指而过。第十章里，家史在民族史中的线索，与个人在共和国史中的成长纪录，终于合而为一，并归结到作者对创作活动的反省与反思。纪实与虚构果然是创作一体之两面，所有的历史与回忆不过是书写的一种变貌。

到了90年代来谈历史的虚构性或记忆的权宜感，好像已是昨日黄花的事。该讲的、该写的不早都已讲完写完了吗？大陆重写家史的风潮，从莫言的《红高粱家族》一炮而红后，历经苏童、李锐、余华、格非、叶兆言等推波助澜，已经不再新鲜。这些人的作品敷衍传奇、演义历史，的确各有千秋。但读多了《妻妾》、《高粱》、《细雨》《迷

舟》，难免令人不耐。王安忆搭的虽是家史小说的最后一班车，岂真是又晚走一步？

与当年写《小鲍庄》亦步亦趋，复制寻根神话相比，王安忆现在从容多了。她是“又”写了一部家史小说，但套句前引她写《叔叔的故事》的话，《纪实与虚构》是部“总结、概括、反省与检讨”的家史小说的作品。它夸大了前此作品的优缺点，也另有其他作家所不及的眼见。男作家（如莫言）只写我爷爷、我奶奶，家史推到清末民初就得收摊打烊；王安忆豁了出去，“她的”族谱故事是要上溯到隋唐魏晋的。男作家（如苏童）写烟雨江南、颓靡世家，好不愁煞人也；王安忆大笔一挥，夹议夹叙，一派头角峥嵘的面貌。她的“论说体”文字，已迹近台湾朱天心的风格。《纪实与虚构》那种冗长枝蔓、天南地北式的写法，势必要招致“好大喜功”之讥，但我们绝不应忽略作者的自信与跋扈。何况谁规定好看的小说就一定得精致细腻的？

小说中最令人注目的部分，是双数章的母系家族历史。如前所述，王安忆刻意弃父从母，已是一种女性铭刻历史策略。更为有趣的是，她的“考证”显示母亲的血缘绝非汉室正统，而有北方蛮族渊源。王从母亲——也是老牌作家茹志鹃——的姓，“茹”字下手，寻寻觅觅，查出这稀有姓氏原来起于北魏的蠕蠕族——这不仅是异族，简直是异类了！由此开始，王自谓遍历史书档案，刻画出一条家族兴亡涣散的经过。由魏入唐，由唐入宋，一直到清末民国。这个民族曾有英雄美人，最后却落入“隳民”之列。王安忆的想像驰骋在历史荒原上，历经木骨闾、车鹿会、成吉思汗、乃颜等辉煌时代，堪称“考证”细密，臆想淋漓。但是在一个泥泞的雨季里，王安忆来到一个平庸的江南小镇——茹家溇，见证了家族最后的落脚点，最后的传人。

贾西亚·马奎斯《百年孤寂》式的历史视景，当然可在此找到印

证，但与绝大多数处理类似题材的大陆男作家不同，家族涣散、往事湮没的现实并不是王安忆作品的结局。恰相反的，她心有不甘，从而有了写作的冲动。与千百年前，那位开放茹家神话的母亲相呼应，王安忆以女作家之笔，产生（或生产？）又一文字结晶。是她选择、排比她的祖先故事，再“创造”了历史。

如果玩弄解构主义一些性与符号的互换文字，我们可以说，男作家念之唤之的意义播散（disseminate，射精）危机，到了王安忆手中，竟有了重行“孕育”（conceive，怀孕）的契机。更进一步，王安忆不仅写作品如何再生历史；还写历史如何滋生（comceptualize）抽象意念。由是类推，她滔滔不绝的议论，就算无甚高见，却要以丰沛的字质意象，填补男家史作家留下的空虚匮乏。

在评论《纪实与虚构》时，两位大陆论者曾分别指出王安忆的这本小说缺乏“灵气”，或沾染了过多“物质性”，不够流转易读[5]。我倒以为王安忆总算摆脱了以前的“灵气”，变得泼辣实在，真是谢天谢地。至于“物质性”，其实可能正是王所要努力的方向，如前所述，即是高蹈抽象的理念，王安忆写来，也变成叠床架屋、厚厚实实的“东西”。这一倾向，自修辞至造境，无不可见，好像有了这些基础，她才能够占住地盘，把故事说下去。

所有的问题，越来越明确的指向王安忆自觉的新海派意识。《纪实与虚构》尽管虚构得天马行空，基本讲的是个上海女作家与她的城市的故事。虽然大半辈子在这里度过，王安忆开宗明义地说，她的家庭是迁入上海的外来户。她们没有亲友、没有家族。这种无根的感觉，促使她萌生寻根的欲望。在小说双数章节虚构家史、玄乎其技之际，单数章节却是一步一印地白描一个女作家在上海生长、写作的细节。百年来的沪上繁华沧桑，其实就是一页页的移民史。王安忆自谓是外来户，但是落地生根，这座没亲没故的城市早成为她的

第二故乡了。家史缈不可得，上海的一切却是亲昵自然的；在不断藉想像舍弃上海的同时，小说家坐在上海家中的书桌前，感觉从没有如此安稳实在。

更何况小说风格所显现的小市民态度。前面所说王安忆的物质性倾向，不止限于她对所有看得到、摸得着的事物的兴味好奇，更得见她"囤积"历史材料及想像上，她是贪婪的，而且就算有自知之明，也绝不罢手。王安忆最为人诟病的地方，未尝不就是她新风格的开始。她又是势利的，写家史既然是装点门面，哪能不拣好样儿的往自己框里扔。小说最后写到清代茹姓家族脉分二支，一荣一枯。虽然明知可能的线索来自败落的一支，王安忆"禁不住"虚荣，硬把另一支也纳入家谱。她"样样都舍不得放弃，每一种可能我都要"。这样杂烩的结果，是否影响美学诠释的要求，王不可能不理解。但她热切的，而又不无自嘲的，拥抱一切。半世纪以前张爱玲看上海人，写道："这里面有无可奈何，有容忍与放任——由疲乏而产生的放任，看不起人，也不大看得起自己。然而对于人与己依旧保留着亲切感……结果也许是不甚健康的，但是这里有一种奇异的智慧。"[6]这用来转述上海作家王安忆的现象，竟仍十分贴切。

《纪实与虚构》因此是王安忆写上海，或上海"写"王安忆的一个重要阶段。这是本野心庞大的历史小说，却充满琐碎支离的个人告白；大量玩弄后设的趣味，却总也摆脱不了写实主义"原道"说教意味。在它驳杂百科全书式的架构下，兀自夸示着感伤的演出。但合而观之，这本小说则以其强劲的（女性）叙述欲望，夹着千言万语，一路挥洒到篇末。王安忆的创作潜力，不可小觑。而《纪实与虚构》后，她的另一长篇——《长恨歌》——证明了这一点。

三　长恨歌

上海真是不能想，想起就是心痛。那里的日日夜夜，都是情义无限……上海真是不可思议，它的辉煌教人一生难忘，什么都过去了，化泥化灰，化成爬墙虎，那辉煌的光却在照耀。这照耀辐射广大，穿透一切。从来没有它，倒也无所谓，曾经有过，便再也放不下了。

这段对上海的怀想，出自王琦瑶的意识。王琦瑶是王安忆新长篇《长恨歌》的主人翁。1946年，年仅17岁的王琦瑶参加上海小姐选美，一举攀上第三名。王琦瑶出身寒素，却是天生丽质；她虽心无大志，却也不甘平凡。诚如王安忆所谓，王琦瑶是上海千门万户、俚巷弄堂中常见的女儿。她（或她们）生入平常人家，但既长于沪上，自然要吸取春申风月，黄浦精华。1946年的上海由沦陷到复原，又是另外一种繁荣风貌。剧场戏院、歌台舞榭，说不尽的旖旎浪漫。但还有什么比选拔“上海小姐”更能显现这座城市的时髦与风情呢？王琦瑶因缘际会，飞上枝头做了凤凰。但是选美的风光刚刚落幕，这位上海小姐却半推半就的成了国民政府某单位李主任的情妇。她入驻爱丽丝公寓，过起假凤虚凰的生活。

王安忆的《长恨歌》出手便是与众不同。小说开场白描王琦瑶的一切，以一喻白，用的是正宗19世纪欧洲写实主义的单一赘叙（iterative）模式：像王琦瑶这样的女子，在上海有千千百百，她们的锋头与堕落，不止代表了个人的际遇抉择，也代表了这座城市对她们的恩义与辜负。王琦瑶藉选美而成他人禁脔，除了演义了自然主义的道德逻辑外，更重复了一种仪式性的蛊惑与牺牲。王安忆细写一位女子与一座城市的纠缠关系，历数十年而不悔，竟有一种神秘的悲剧气息。王琦瑶的情妇生活，在乱世何能安稳？她的李主任未几空难丧生，而共党已逼近上海。王避难邬桥乡下，痛定思痛，所想所

念的却仍是上海。前引的一段话，正道破了她的症结。

现代中国小说写上海与女性的关系，当然不始自王安忆。早在1982年，韩邦庆就以《海上花列传》打造了上海/女性想像的基础。韩的《海上花》写彼时青楼女子，如何在十里洋场上遍历风尘。她们的虚荣与怨怼，她们的机巧与蒙昧，令百年后的读者，也要为之动容。而《海上花》最精彩处，在于点出了这些前来上海淘金的女子，终要以最素朴的爱欲痴嗔，来注解这一城市的虚矫与繁华。世故中有天真，张狂里见感伤，这该是海派精神的真谛了。30年代左翼作家茅盾，曾以烟视媚行的女性喻上海，写成《子夜》有名的开场白。同时的新感觉派作家更塑造了艳异妖娆的“尤物”意象，附会上海的摩登魅力。而鸳鸯蝴蝶派的遗老遗少，则在上海现代化之际，就开始缅怀旧时风月了。这种种有关上海与女性的书写，在40年代达到高潮。张爱玲、苏青、潘柳黛、凤子等，不止写上海女性，更以女性写上海。张爱玲受教半世纪前的《海上花》并发扬光大，不是偶然。

在这样一个传统下写《长恨歌》，王安忆的抱负可想而知。王其生也晚（1954），没能赶上上海最辉煌的那段岁月。但生于斯长于斯，她毕竟得天独厚。即使是缅怀40年代的一晌繁华，也一样要让世纪末的上海人自叹自喜的。王想像上海小姐选美，不啻是向《海上花》时代的排花榜、选花魁致敬；她铺张当年影艺娱乐的魅艳风情，则又透露着一切声光色相，无不稍纵即逝的先见（或后见？）之明。的确，今天的上海再怎么妆点打扮，也不过承袭过去的流风遗绪罢了。

然而王安忆的努力，注定要面向前辈如张爱玲者的挑战。张的精警尖诮、华丽苍凉，早早成了三、四十年代海派风格的注册商标。《长恨歌》的第一部叙述早年王琦瑶的得意失意，其实不能脱出张爱玲的阴影。王琦瑶的暧昧身份，可以看作是张爱玲“情妇”观点的新诠。但《长恨歌》既名“长恨”，王琦瑶的感情历险这才刚刚开始。

避乱暂居邬桥乡下，不过是她以退为进的策略。就算政治变色，王琦瑶还是得回到上海，她的上海。一切得自于上海的创痕必须成为她继续在那城市存活的条件，爱恨交织，死而后已：

> 上海的双妹牌花露水、老刀牌香烟，上海的申曲……这些零碎物件便都成了撩拨。王琦瑶的心，哪还经得起撩拨啊！她如今走到哪里都听见了上海的呼唤和回应。她这一颗上海的心，其实是有仇有怨，受了伤的。因此，这撩拨也是揭创口，刀绞一般地痛。可是那仇和怨是有光有色，痛是甘愿受的。震动和惊吓过去，如今回想，什么都是应该，合情合理，这恩怨苦乐都是洗礼。她已经感觉到了上海的气息……栀子花传播的是上海夹竹桃的气味，水鸟飞舞也是上海楼顶鸽群的身姿……她听着周璇的《四季调》，一季一季地吟叹，分明是要她回家的意思。

1952年，张爱玲仓皇辞离上海，以后寄居异乡，创作亦由盛而衰，我们很难想像，张爱玲如果长留上海，下场如何。但藉着王安忆的《长恨歌》，我们倒可想像，张爱玲式的角色，如葛薇龙、白流苏、赛姆生太太等，"解放"后继续活在黄浦滩头的一种"后事"或"遗事"的可能。小说的第二部及第三部分别描写王琦瑶在五、六十及八十年代的几段孽缘。她辗转五个男人间，有的多情，有的寡义，但件件不得善终。王安忆俨然把张爱玲《连环套》似的故事，从民国的舞台搬到人民共和国的舞台，而其中的畸情与凶险，尤有过之。在一个夸张禁欲的政权里，一群曾经看过活过种种声色的男女，是如何度过她（他）们的后半辈子？张爱玲不曾也不能写出的，由王安忆作了一种了结。在这一意义上，《长恨歌》填补了《传奇》、《半生缘》以后数十年海派小说的空白。

《长恨歌》的第二部应是全书的精华所在。解放后王琦瑶回到上海，寄居平安里。昔时的佳人就算落魄，也依然有无限风情。在弄堂深处、小楼一角，一幕幕的情欲征逐竟在无私无我的社会主义大纛下，继续上演。王琦瑶结识了也是贬落凡尘的富太太严师母，又由此认识了严的娘舅康明逊，及康的朋友，中俄混血儿萨沙。这四个男女偏处在无产阶级的天堂里，却是俗缘难了。外面的世界天翻地覆，这几人却能依偎在小酒精炉旁，葱烤鲫鱼、蛏子炒蛋、擂沙汤圆，续温往日情怀。1957年反右的高潮里，他们在铺着毛毯的桌上打麻将。窗外雨雪霏霏，窗内雀战终宵。在这么险恶的年月里，上海人"奇异的智慧"更显得颓废诡妙。但他们哪里是天真无觉；谑笑之间，他们早已感到凶机处处了。

王安忆曾写道："张爱玲笔下的上海，是最易打动人心的图书，但真懂的人其实不多。没有多少人能从她所描写的细节里体会到这城市的虚无。正是因为她是临着虚无之深渊，她才必须要紧紧地用手用身子去贴住这些具有美感的细节，但人们只看见这些细节。"善哉斯言。而王显然有意地承袭此一风格，以工笔描画王琦瑶的生活点滴。《长恨歌》中的写实笔触，有极多可以征引的片段。王的文字其实并不学张，但却饶富其人三昧，关键即应在她能以写实精神，经营一最虚无的人生情境。在一片颂扬新中国的"青春之歌"中，王的人物迅速退化凋零。

而又有什么情境比追逐爱欲，更能凸显王安忆笔下人物的虚无寄托呢？王琦瑶命犯桃花，首当其冲。她与康明逊交游，由饮食而男女，几次缠绵，竟怀有身孕。这样的惊险，却由小女子一人毅然，也夷然地扛负下来。与她有过恩情的男人，一一为她所（利）用：这是上海女子的本能了。混血儿萨沙不明就里的被套牢成为祸首，40年代的追求者程先生则适时出现，权充她及婴儿的守护人。反倒是康明逊置身事外，渐行渐远。爱其所不能爱、不当爱，这三男一女纠缠不

休，钩心斗角，且啼且笑。殊不知文化革命的大祸已然掩至，一切恩恩怨怨，至此一笔勾销。

王安忆处理王琦瑶及康明逊间由情生爱、由爱生怨的过程，极具功夫，如前所述，50到60年代的上海，饱经蜕变，何能容忍昔时游龙戏凤式的情爱苟合。王、康两人却要化不可能为可能。剥夺了一切阶级口号的伪装，他们有了情愫。但这感情却是极不安稳的；康向王承诺“我会对你好的”。“这话虽是难有什么保证，却是肺腑之言，可再是肺腑之言，也无甚前景可望。”这感情也是极自私的，“他们也不再想夫妻名分的事，夫妻名分说到底是为了别人，他们却都是为自己。他们爱的是自己，怨的是自己，别人是插不进嘴去的。”张爱玲《倾城之恋》里的爱情观，于焉浮现。只是王安忆走得比张爱玲更远。她俨然要以上海的缓慢倾圮，来衬托又一对乱世男女的苟且偷欢。而这一回，他们再无退路。王琦瑶爱过怨过，却不能有白流苏般的妥协结局。新社会绝容不下她这样的行径；她与所爱仳离，原是再自然不过的定理。王安忆对人世的大破坏大威胁，因而有了不同于张爱玲的见解。

王安忆自承多受张爱玲语言观的教益：“张是将这语言当作是无性的材料，然而最终却引起了意境。”但王对张的“不满足是她的不彻底。她许是生怕伤身，总是到好就收，不到大悲大恸之绝境。所以她笔下的就只是伤感剧，而非悲剧。这也是中国人的圆通”。王安忆也许不能理解张爱玲“参差对照”的美学；对张而言，人生“就是”哭笑不得的伤感剧。她的不彻底，正是她以之与五四主流文学对话的利器。但王安忆对张爱玲的反驳，毕竟别有所获。《长恨歌》第三部情节急转直下，应与王探寻另一种情色关系有关，而且与书首的上海意象，遥相呼应。

80年代的上海又成繁华都会，遥望当年风貌，岂真是春梦再生？

像王琦瑶这样的前朝“遗姥”，熬过30年的波折，终得重现江湖。她既新且旧，不古不今，兀自成为小小奇观。王安忆藉王琦瑶热中时尚风潮，点出30年风水轮流——政治的起落不过是服装的几进几出罢了。张爱玲的服装神话，依稀可见。然而王琦瑶尽管驻颜有术，到底敌不过时间：她亭亭玉立的女儿成了岁月残酷的证人。而更可悲的是，上海的新一代女性几乎失去了母亲辈的鉴赏力与世派。她们趋时追新，无非是人云亦云；失去了深厚的底子，再怎么装模作样，也显得伧俗。王琦瑶是孤独的。女儿的同学张永红是她唯一的知音，这一对老少成了最奇特的组合。但张永经有肺病——已经过时的“流行”病，而王琦瑶自己也逐渐散播着尸气。

时序到了1985年，距离上海小姐选美已有40年了。57岁的王琦瑶和她的忘年交张永红依偎在人潮汹涌的上海街头，是怎样一幅景致？她俩的时髦是反时髦的时髦；她俩的势利是最不势利的势利。但作为40年代海派精神的守护神与接棒者，这两人毕竟心余力绌。1985年的上海喧哗嘈杂，进退失据。王琦瑶饶是再精明算计，也有时不我予的感伤。而最“要命”的是，她又恋爱了，而且是爱上个岁数小她一半以上的男子。

《长恨歌》最后一部分写王琦瑶的忘年之恋，贯彻了王安忆要“写尽”上海情与爱的决心。王琦瑶一辈子所托非人，到了最后，不惜放手一搏。女儿早已结婚留洋，也再无所畏，唯愿数年欢娱。这一回，她才是全盘皆输。她一手调教的张永红隐然成为她的对手。她的患得患失哪里敌得过对方的全无机心，当王安忆写到王琦瑶捧出珍藏40年的金饰盒——当年李主任的馈赠——收买（或讥讽）小情人的心意时，真是情何以堪。这是王安忆不同于张爱玲之处了。张爱玲的人物，包括那视财如命的曹七巧，才是“更彻底”的悲剧人物。王安忆的王琦瑶闯不过情关，她所有的精括算计，透露着世俗男女的谨小慎微。而当她妥协时，没有（如白流苏者）看穿了一切的犬儒，

而有别无退路的尴尬。

我也要说，这样的安排至少在《长恨歌》的架构中，有其作用。张爱玲小说的贵族气至此悉由市井风格所取代。小说最后的关目，归结到那金饰盒。这是王琦瑶生命最“实在”的部分，连她的女儿都无缘得享。《金锁记》中的曹七巧靠累积财富来移转她受挫的情欲；王琦瑶一辈子从未大富大贵过，只有出，没有进，金钱的意义截然不同。金饰盒确是她的命根子，不能与她的情人相提并论。小说最后，王琦瑶为了保护钱财，而非爱情，死于非命。这场凶杀，惊心动魄。凶手是谁，在此卖个关子。要强调的是，在处理情欲与物欲的纠缠上，王安忆的路数与张爱玲起点相近，但结论颇有不同，所引生的“大悲大恸”其实更留给我们一丝不值的遗憾与怅惘。

《长恨歌》有个华丽却凄凉的典故，王安忆一路写来，无疑对白居易的视景，作了精致的嘲弄。在上海这样的大商场兼大欢场里，多少蓬门碧玉才敷金粉，又堕烟尘。王琦瑶经选美会而崛起，是中国“文化工业”在一时一地过早来临的讯号；但她的沉落，却又似天长地久的古典警世寓言。是在巧妙的糅合了既旧且新的叙事技巧与人物造型中，王安忆有意证明自己作为“上海”“女”作家的自觉与自恋——她何尝“不可能”成为又一个王琦瑶？出现在小说的开端与结局的一个意象，因此宜于作为我们讨论的结束。

在小说的首部里，王琦瑶曾受邀游览一个电影片厂。穿梭在数条布景道具间，她赫然看见一具女尸，仰躺床上，头上一盏灯摇曳不止。40年后的那夜，当王琦瑶被勒死在床上，“在那最后的一秒钟里，思绪迅速穿越时光隧道，眼前出现了40年前的片厂。对了，就是片厂，一间三面墙的房间里，有一张大床，一个女人横陈床上，屋顶上也是一盏电灯，摇曳不停……她这才明白，这床上的女人就是她自己，死于他杀。”这是文字向映象致意的时刻，也是幻想与回忆重

逢的时刻。“上海小姐”的死亡是40年前就演练好的宿命；上海一切的璀璨光华注定要堕入黑白胶片的滑动中，坠入永不醒来的死亡中。正逝去的王琦瑶“看”到了40年前自己替身的死去。行年40的王安忆选择了王琦瑶作为自己的前身，向幻想/记忆中的上海告别。但这一切不是戏么？但愿这一切都是戏吧。海上一场繁华春梦，正是如电如影。浮花浪蕊的精魄，何所凭依？天长地久，此恨绵绵。

注释：

[1]郜元宝《人有病，天知否》，《拯救大地》（上海：学林出版社，1994），146页。

[2]同上，142页。

[3]张爱玲《到底是上海人》，《流言》（台北：皇冠出版社，1968），55页。

[4]王安忆《序》，《故事和讲故事》（杭州：浙江文艺出版社，1992），3页。

[5]张新颖《坚硬的河岸流动的水》，《栖居与游牧之地》（上海：学林出版社，1994），143页；也见王安忆《纪实与虚构》（台北：麦田出版公司，1996），331~342页；郜元宝《人有病，天知否》，154页。

[6]张爱玲《到底是上海人》，56页。

禅心已作沾泥絮，莫向春风舞鹧鸪

——评须兰的新言情小说

80年代末期以来，大陆小说界新锐辈出，但以气势来讲，男作家总是略胜一筹。女作家在王安忆、残雪之后，虽有陈染、池莉、方方等力争上游，比起男性同侪如格非、余华、苏童等的知名度，还是有段距离。新人须兰的出现，因此值得注意与期待。

须兰以中篇小说《仿佛》初露头角。在她的自述里，她不讳言得自古典或现化言情说部的影响；《红楼梦》与张爱玲、金庸小说中所铺陈繁华却清冷的情境，是她的最爱。须兰也热衷在作品里经营一种前朝气息，她觉得像魏晋、唐宋那些遥远的年代"比较神秘、比较怪——才气纵横又有点儿醉生梦死，繁华中透露着冷清"。这样的写作偏好其实并不始自须兰。我们在叶兆言的仿鸳鸯蝴蝶派传奇（如《夜泊秦淮》）、苏童的枫杨树系列小说，还有格非、李锐的家族回忆录（《敌人》、《旧址》）里，都可看到类似尝试。但须兰写爱情的执着痴迷，依然自成一格，而她以女性的立场剖析男女关系的消长升沉，尤其耐人寻味。

以《石头记》、《闲情》为例。《石头记》顾名思义，灵感得自曹

雪芹的《石头记》。故事记录一段校园三角恋。甄九双十年华，却自觉已届“知天命”之年。甄在偶然机缘下邂逅了石，不能自已。尽管她已有了男友苦茶，而石又未必怜惜她的无言深情。甄九依然决定爱将下去。玉石俱焚，在所不惜。

这样的故事可以写得深情款款，却也极易成为滥情的藉口。须兰故作老练（20岁知天命！）实则天真的笔触，很使我想起当年的钟晓阳以及三三集刊那些作家的风格。少年“怎不”识得愁滋味？校园中的眉目传情，俨然像煞地老天荒的前奏；一场舞会、一次春游都必须带来石破天惊的启示。须兰努力造出许多张爱玲式的警句，应该让张迷们心有戚戚焉。我们可以以莞尔的心情，看须兰写她的校园版《石头记》。但话说回来，大观园里的男青年女青年们，不也是十来岁的年纪就爱得感天动地么？

须兰的《石头记》短短数页，却多次重复使用一种句型：“雨总是雨，下又如何，不下又如何”；“天命总是存在，知又如何，不知又如何”。这一修辞法显然脱胎自《红楼梦》。第九十一回将尽，宝黛谈禅，黛玉问道：“宝姐姐和你好，你怎么样？宝姐姐不和你好，你怎么样？宝姐姐前儿和你好，如今不和你好，你怎么样？今儿和你好，后来不和你好，你怎么样？你和她好，她偏不和你好，你怎么样？你不和她好，她偏要和她好，你怎么样？”宝玉思后大笑道：“任凭弱水三千，我只取一瓢饮。”即使黛玉试以“水止珠沉，奈何”一语，宝玉依旧强调：“禅心已作沾泥絮，莫向春风舞鹧鸪。”

这大约是须兰谈情说爱的境界了。走过患得患失的路程，她的男女主角终愿择爱固执。比起琼瑶式作品的曲折起落，须兰的故事果然如她所言，多了一分清冷；比起前数年台湾红唇族小说的表现，她则胜在饶有思古之幽情。《石头记》中的女主角甄九，清贞决绝，是情场中的强者。她明白在情天欲海中，“只有自身才是真正的依靠”，她“绝不亏待自己”。这样的宣言，鲜见于前述男性作家笔下，

确要令人耳目一新。但我仍以为现阶段的须兰，写情失之过露。她故事中的角色，尽可以爱得风云变色，但作为说故事者，她却不能不对此多所折冲反思。曹雪芹为贾宝玉定位于“情不情”一格，其间种种寓意，值得须细审。不仅此也，拟古怀旧，可以陈中出新，也难免成为逃遁因循的藉口。我将须的《石头记》与原作第九十一回作对照，不曾忘记九十一回毕竟是续貂之作。宝黛藉禅以明志，终究不如前八十回中的含蓄精警，尽在不言。须兰果若有心继续《红楼》精神，自应取法乎上。

以上所论须兰的优点及不足之处，在中篇小说《闲情》中，更可清楚得见。富少唐观经幼时偶遇贫家女沈香，一见钟情。后来得知两人同年同月同日出生，更是引为前世宿缘。惟多年后，唐与沈香再相逢时，沈香已为唐父的侍妾。唐不顾人伦大防，携沈香私奔苏州，却逐渐得悉沈香动静皆另有隐情……数年后，唐巧逢他所弃的未婚妻杜良夜，回首前尘，两下皆不禁惘然。

《闲情》的故事使我们想到苏童的《妻妾成群》，后者同样有段小妾与大少爷恋爱的故事。有趣的是，苏童以女性的角度来写《妻妾成群》，终把他的女主角葬送在男性制度的淫威下。须兰的《闲情》基本自男性（唐观经）观点出发，但两位女性，沈香与杜良夜，才是主控故事的轴心人物。作家的创作意识，果然男女有别？沈香通篇以静制动，她的缄默、她的柔韧，却实在不可小觑。杜良夜仅在小说最后出现，但唐观经的盲点，由她无意点破，实是一巧妙安排。

徘徊在深不可测的情爱深渊旁，唐观经重现了张爱玲作品中，那些苍白、略带颓废的男性角色的影子。生命是如此荒凉，男性只有在情爱游戏中，找寻些许救赎。唐观经深爱沈香，视为三生注定。只是沈香果真爱他如是么？唐“不能想得太深，细细推究起来，他竟然对她一无所知。他真是荒唐。在什么都没有弄清楚的时候，带了一个

他全然不知底细的女子跑出来……他不愿多想这些，好像想一想就会把他的过去全盘否定似的。”他“永远无法走进‘沈香’的生命里”。须兰如此处理一对同年同月同日生的姻缘，充满反讽之情，也带来全作的高潮。遗憾的是，除了铺陈主要人物关系外，须兰对场景的调度、意象的安排，仍嫌生嫩。她屡屡着墨的桂花意象，尤属老套。这方面她还需多向张爱玲学习。

唐观经与沈香的感情急转直下时，杜良夜出场。张爱玲《红玫瑰白玫瑰》式的难题，隐然浮现。只是唐毕竟比张笔下那个佟振保多了些理想志气。既然他从未爱过杜，也就没有怨悔可言。至于渐行渐远的沈香，他“在等”，“到时候该怎样就怎样了”。她是他“一生的梦”。

我们于是又重回《石头记》中的“天命总是存在，知又如何，不知又如何”禅话修辞了。到底唐观经的态度是“情不情”的一种新诠、是一种颓废的自毁自恋，还是一种荒谬英雄式的姿态，是小说最后的悬案。观诸须兰二作的结局皆有类似之处，这似是她的执念。在未来作品中，她很可以继续辩证、解析这一执念，赋予哲理的或写实的新意，则后势看好。但如果一味在俏皮的文艺腔中打转，就难免有自我陶醉之虞了。

言情小说是近代中国文学的主流之一，读者虽众，却一直未能受到评者重视。张爱玲于40年代调和雅俗，算是异军突起。90年代的大陆文坛又见有心作家，试图从饮食男女、痴嗔贪爱中，找出一条新路。贾平凹以一部《废都》，风靡南北，即是佳例。《废都》走的是《金瓶梅》的路数，荤腥不忌，恰与须兰念兹在兹的《红楼梦》传统，遥相对应。贾已是名家，须则是新手出招。以上述《石头记》、《闲情》来看，她的成绩，来日应可更上层楼。

（后记：须兰的风格极似张爱玲，但缺乏张的世故与讥诮。她近期的散文也颇有祖师奶奶的声腔。须兰的才情毋庸讳言，但张于她的影响，显然成了限制。）

感伤的嘲讽(外一篇)

——评袁琼琼的《情爱风尘》

袁琼琼是台湾80年代初期,最具个人特色的女作家之一。她的短篇如《自己的天空》、《沧桑》不但因文采斐然,屡获大奖,也早成为见证女性主义在台兴起的重要资料。但80中期以后,袁的光芒渐敛。她的两个主要长篇,《今生缘》与《苹果会微笑》,都予人虎头蛇尾之感,另一方面,她侧身电视肥皂剧圈中,俨然另开了一片"自己的天空"。《情爱风尘》虽貌似新书,却是袁早期精彩旧作的合集。书名"风尘",巧妙的点出袁"谈"情"说"爱陌然惫懒的风格;而回首十数年创作之路,袁本人也不免风尘仆仆的感慨吧?

袁琼琼爱情小说的特色,主要在于嘲讽。台湾男女作家写爱情者,可谓满坑满谷,但多数病于滥情。袁琼琼出入种种情爱题材间,却能时时调整距离。她写火辣辣的爱、湿笃笃的情,常常出人意表的抽身而退,或作冷眼观、或效局外人,为笔下纠缠不清的故事,加添自嘲嘲人的向度。像《自己的天空》中泪人儿静敏与丈夫一家人在嘈杂的餐厅中讨论分居,却突然意识到自己的婚姻其实一无是处,于是在佳肴美酒间,她竟破涕为笑,主动要求离婚。又像《郑家女

儿》、《两个人的事》、以及《风》，都写来得急去得快的一夕之缘。春梦了无痕，男方的无情固然令人不齿，我们那些女主角的自作多情，才是袁琼琼要讽刺（与痛惜）的重心。

袁琼琼的爱情故事多半是不圆满的。但正因她的嘲讽才情，使这些故事居然有了喜剧的兴味。再以前述《自己的天空》为例：离婚后的静敏，是否就如女性主义家们所预期的“自立自强”起来了呢？静敏先开手工艺品店，再拉保险，最后成了另一个男人的情妇。所谓“自己的天空”，就是从丈夫另有新欢的怨妇，到自己成为别人丈夫的“新欢”么？袁的小说为女性主义主题开辟了对话空间。即使在像《烧》这样的恐怖故事中，黑色喜剧的气氛，仍萦绕不去。故事里的太太有极强的占有欲，先生发了高烧，犹自关门“照料”，终使丈夫的病不可收拾，一命呜呼。在往火葬场的途中，我们这位外貌清冷的未亡人，也已被欲火及妒火烧得不可救药了。

但袁琼琼的嘲讽，也隐含了她创作观的危机。除了前述的例子外，她也时常将嘲讽化为自溺的温床，甚或是作品的“卖点”。小说本身写的是什么不再重要，关键是高潮中我们男女角色一个凄然或犬儒的姿势，一种惘然的、无谓的氛围。随着这姿势与氛围，我们仿佛又听到袁琼琼的讪笑或窃笑，但一切就此戛然而止。熟练了这一写作的方法后，袁琼琼显然无意再进一步探索人间男女的爱欲折磨，而求安于现状了——正如她笔下的许多女性角色一样。《情爱风尘》15篇小说中，约有半数，皆是如此。像《回》、《江雨的爱情》、《流水年华》等，皆可为例。

以情节模式论，袁琼琼对年纪稍大，已历风霜（或风尘）的女人，和年纪较小的男人间的爱情游戏，最为拿手。从《自己的天空》到《两个人的事》，从《江雨的爱情》到《无言》，袁在写这种老女人小男人间，征逐关系的无根与无偿。这其实是现代中国小说里相当凸出的素材，也极易引起女性主义读者的注意。但袁写来，逗趣有

余，泼辣不足。她有心为现代女性的心事，多辟出路，却终在嘲弄玩世的烟幕下，将已经到手的精彩话题，轻轻带过。她的女主角们结果都成了情场上的女性阿Q，而袁本人最多只能称之为懒惰的女性主义者。

这篇书评以“感伤的嘲讽”为题，其实语带双关。感伤的情绪是爱情小说的主要基石之一，而嘲讽往往戳穿感伤所兀自编织、膨胀的爱情憧憬。袁琼琼最好的小说（如《沧桑》、《自己的天空》）都能把握感伤的心怀，兼写世路人情的嘲弄。但当她掉转矛头，把一切感伤的情境，都看作是嘲讽的对象，她的小说就显得单薄轻巧了。袁曾是我们最有潜力的作家，《情爱风尘》可为明证，但除了改头换面的旧作合集外，读者将更盼望能看到她的新作。

女作家的后现代鬼话
——评袁琼琼《恐怖时代》

袁琼琼是80年代最被看好的女作家之一。从《自己的天空》到《今生缘》，她探触女性心事，白描世路人情，冷冽精致，颇有心得。之后袁转行从事剧本写作，睽违文坛久矣。《恐怖时代》是她重新归队之作，自然要受到“旧雨新知”的欢迎。

《恐怖时代》搜集了30则短篇速写。这些故事取材于日常生活、即兴随想，但叙述转折之间，却每有意外惊栗的结局。平常与反常间所造成的落差，应是袁琼琼所追逐的效果。多看两眼我们的白米饭，那不像是一锅锅白胖的蛆么（《米》）？姊妹淘成了自己丈夫外遇的对象后，还是得请来吃吃拿手的红烧肉——但“谁”的肉（《忘了》）午夜梦回，枕边人越看越该死（《蓝胡子》），不死就该杀死（《杀人》）、《箱子与爱》）。但是死去的竟活回来，又如何是好（《老大的复活事件》）？不管《咳嗽》还是《微笑》，想《睡》还是想吃（《口》），好《冷》还是好《赶》，生活的每一个细节、身体的每一种征兆，总正是凶象毕露，煞气重重，袁琼琼的新小说充满了凶杀横死、抑郁疯狂。她眼下的生命即景，不由你不觉得恐怖。

但是真恐怖么？世纪末的我们，什么阵仗没有经过？见怪不怪，得过且过，天大的祸事，我们都有法子应付。袁琼琼最要着墨的，不是恐怖事件自身的严重性，而是我们“应付”恐怖事件的过程，以及过程中的疏离、意外、因循、笨拙，甚或尴尬。袁的部分小说颇有些造作生硬的安排——编写肥皂剧的习惯或许一时难以撒手？但在欧·亨利悬疑小说式的桥段之余，她毕竟显示了功力。怪诞的场景，难堪的嘲讽，还有一篇篇自嘲兼自剖的“后记”，袁的恐怖小说是要我们发出不安的讪笑的。在这纷然错乱的人生里，惊天地、泣鬼神的恐怖早被无限架空、延搁了。我们失去了惊畏惧怕的对象及能力，我们胡乱的对付着，这才觉得恐怖——恐怖得好笑。

我尝谓袁琼琼的作品带有少许“张”腔，而且是张爱玲作品中较难学的黑色幽默。在《恐怖时代》中，袁算是集中发挥了一次。本书中的袁琼琼也是个不自觉的后现代风格响应者。藉着惫懒的叙述姿态，错置的文类、情绪，以及极尽虚拟、风格化的想像，她无意间托出了我们这个时代的流行氛围。《恐怖时代》当然处理了人间的疏离、死亡的偶然、记忆与意义的流失等谊属现代文学的题材。但袁琼琼写来到底有“不可承受之轻”的效果，即便感伤，也要化作层层反讽。也因此，我以为她为女性小说的“鬼话”传统，作了歪打正着式的颠覆。

在十年前的一篇文字《女作家的现代鬼话》里，我曾追溯过现代中国女作家写作恐怖（gothic）小说的传统。这一传统在张爱玲手中初放异彩，之后的作家如施叔青、李昂、钟晓阳、苏伟贞，甚至李黎与西西，都曾一显身手。女作者写鬼话，并不以故弄玄虚、敷衍灵异为能事。她们藉着鬼魅般的意象或想像，触及了男性世界所不能或不愿企及的议题。久被压抑的欲望、无从表达的冲动、礼法以外的禁忌，仿佛藉“鬼话”幽幽的倾吐开来。

这样一个“鬼话”传统，在80年代末期更是变本加厉。钟玲的

《生死冤家》就是精彩的例子。她上下古今，远自宋元话本，近自香港传奇，找出艳鬼幽魂。这些鬼魅飘飘荡荡，无所凭依，千年百载仍要蛊惑阳间。李碧华的《胭脂扣》、《青蛇》、《潘金莲之前世今生》更把投胎转世，千古情孽的老套故事，改写为现代城市怪谭。对应香江彼时的"大限"情结，李的通俗小说竟折射出一种妾身难明、阴阳不分的历史感喟。90年代钟晓阳的《遗恨传奇》，一仍她早期的感伤风格写出家族秘史，只是意境更趋阴郁怪诞。而最近受到重视的黄碧云（《其后》、《温柔与暴烈》、《七宗罪》）则另辟蹊径，以暴力与疯狂烘托出人生里"非人"的况味。马来西亚的黎紫书初试啼声，写的也是鬼意盎然的故事《蛆魇》。

大陆的残雪自80年代中期以来，也是"鬼话"连篇。狂言臆想，俱足令读者坐立不安。残雪的写作因成为文革后伤痕文学传统的重要突破之一。到了90年代中，出身广西的林白也在《一个人的战争》等作中，加插灵异邂逅，仿佛新中国的阳光，再难普照女性心思的暗角。

是在这样的一个小传统里，袁琼琼的《恐怖时代》算是作出了另类贡献。袁也写人世如鬼域，也喟叹这年头人吓鬼、鬼怕人。但如前所述，袁的小说是建立在角色如何"应付"摆脱恐怖的过程中。对照其他女作家的恐怖美学，她经营的是一种反高潮式的恐怖，一种错位式的黑色喜剧。像《断了头的太太》中撅着屁股猛找失落的头的官太太，或是《宠物》中把婴儿当宠物养的现代男女，已是谑而且虐的极端例子。她的序及每篇故事后的"后记"，既像自圆其说，又像没话找话说，看来不足为训，却衍生了奇怪的回声：鬼话嘛，听就是了。凡此都为女作家的"鬼话"故事，开拓出新的可能。

严格来说，《恐怖时代》各篇成绩颇有参差之处。部分故事如《热狗》、《老大的复活事件》尤失之过浅过露。但这不是个讲求深度的年代，袁的缺失甚至也就有了解释的余地。《恐怖时代》只能视

为衰的热身之作，凭她过去的成绩，她应写出更好——或更恐怖——的作品。

——一九九八年

（后记：原以为《恐怖时代》是热身之作，等了又等，依然不见作家的新作。但作家的书评冷隽犀利，算是意外的惊喜。）

小艾到了台北？（外二篇）

——评林俊颖的《大暑》

以新人新作的标准而言，《大暑》的成绩极其可喜。在有限的篇幅内，作者铺排了一看似简单、实则繁复的故事。人物生动，文采炫人。小说描写一因负债而潜来台北的家庭，如何因应都市生活的哀乐点滴。林俊颖不仅写活了城乡经济生活骤变的种种，也娓娓道出市井男女的情欲挣扎、升斗小民的卑微奋斗、传统女性的辛酸蜕变，还有少年初识的朦胧欲望。尤其引人注意的是，作者将这些题材溶入60年代的台北氛围中，一景一物，俱足挑出一种属于“都市”的“乡”愁情景。相对于我们习见的乡土作品，显有不同。

小说着墨最多的是家庭女主人澄惠及她的女友秀津。澄惠的腼腆敏感对照秀津的泼辣豪放，写来讨好。及至后者红杏出墙事泄，两人疲于应付时，我们方猛然惊觉作者对女性的同情与宽容，原来无分轩轾。小说高潮以死亡及生产（流产？）作结，剧力十足。澄惠的性格及最后遭遇，每每让我想起张爱玲《小艾》里的小艾。事实上，作者对俚巷风情所作的描写，对暗含凶险的人生所兴的感喟，也颇见张派真传。如何见好即收，将是下一步的考验。

我对作者笔下所营建的旧日台北，独有兴趣。那是一个悸动燥郁的台北，一个形将蜕变为国际都会前的台北。从澄惠的眼里，我们重又看到那都市渐显昏黄的前身，喧嚷而伧俗，和张爱玲的上海毕竟不同。而从世纪末的角度回顾澄惠一家人当年狼狈奔入台北的情境，我们对《大暑》的人事，自不免平添一般俱往矣的苍茫感触。

是"老灵魂"在唱歌

——评林俊颖《是谁在唱歌》

也不过就是十几年前吧，一群有志也有才的青年作者汇聚一堂。琢磨文字，演义人生。他们塑造了既时新又古典的小说风格：诗礼天地、锦绣文章、张爱玲外加胡兰成。然而"琼花一瞑"，这群青年作者方过而立之年，就争先恐后的老去了。其中的佼佼者，像朱天文以"一种老去的声音"（詹宏志语）感叹《世纪末的华丽》，朱天心的"老灵魂"们则一面激切的回想"从前从前"，一面无奈的为《预知死亡纪事》。

林俊颖曾跻身这一名为"三三"的作者群中，但比起50年代出生的"前辈"，他算"其生也晚"（1960），也难怪《是谁在唱歌》要到1994年春天，才加入"老灵魂"的合唱阵容。这本小说集收录了八篇作品，多数为作者前数年留美所作。林的作品一向显得少年老成，在第一本小说集《大暑》中，可已见端倪。留美经验使他的眼界陡然放宽，但年轮的痕迹也加速掩至。那样世故的观察、精妙的文字，竟驼负了如此沉重的感喟："神话湮灭、记忆流失"，"恨海难填、滚石无功"。尽管世纪末的口号我们已叫了好几年，读林的作品，仍然予

人栗然苍凉的感受。

林自谓的"青春残酷物语"究竟写些什么？这里有年过80的祖母追忆无尽的似水年华（《琼花一暝》），也有30出头的后生沉睡于日渐衰老的梦中（《沉睡者》）；有此情可待成追忆的往日情怀（《夜与雾》），也有自作多情的梦呓相思（《哭泣与耳语》、《金童玉女》）。在《异乡纪事》里，一个强烈占有欲者努力守护她的感情猎物，終至一无所有；在《美丽的空屋》里，同性恋者的痴情与寡情，形成最深沉无奈的辩证。林有意藉《是谁在唱歌》总结他的纽约经验。在世纪末的阴影下，礼法即将崩毁，金石化为灰烬。情天欲海，何所凭依？唯闻一阕歌声，缈缈传来。但这歌声是救赎的梵音，还是劫毁前的绝唱？

林俊颖的文字绚丽典雅，在新一辈的作家里并不多见。他的象征世界中，上自佛家典故、基督箴言，下至电玩游戏、风月情报，信手拈来，浅尝辄止。轻飘飘的后现代风格不需四处张扬，已悄悄跃然纸上。像《沉睡者》、《金童玉女》、《是谁在唱歌》等情节性已压缩至最低，全凭各种声光色影与意识经验的片段，撑起叙事架构。在这方面，林的前驱者是朱天文。她的《世纪末的华丽》中诸作，文字繁复堆叠，却述说一则又一则"虚空的虚空"的故事。

然而林俊颖毕竟是位饶有古典意识的作家。生年不满百，常怀千岁忧。他"老灵魂"式的告白深深透露今非昔比的忧患意识；至其极处，连这忧患本身也风格化、精品化了。"三三"时期的精神至此作一翻转，但其逻辑关系依然有脉络可寻。从男耕女织到废耕忘织，从倾城之恋到倾城无恋，时移事往，一切都是这么的不可恃，但一切不可恃的事情又都可及早说得这么明白。这是老灵魂作家最令人着迷，也最令人疑惑的地方。林俊颖徘徊在这两者之间，极尽言情说理之能事，但也隐约透露了想像力的限制。在朝花夕拾的感伤间，在等待"最后的审判"前，他还可豁出去，更自嘲、更不在乎些。张爱玲曾

是林的重要典范。还记得《金锁记》中的姜长安吧?她被安排挥出凄美的手势,一步步走向没有阳光的阶梯后,故事并不就此结束,同样的手势还要再作好些次,阴暗的楼梯终究得上上下下。我们都是凡夫俗子,有几个“老灵魂”得以身免?

小说集中《异乡纪事》最为浅露,与其他作品风格不相属。《美丽的空屋》是一则动人的异国同性恋故事,但为迁就情节时空的发展,显得冗长。《哭泣与耳语》写一迹近妄想症的女子,对一通俗男作家的谵语痴言,最近嘲弄企图。可惜全文杂沓,未能称善。我最看好《琼花一瞑》及《沉睡者》两作。前者写垂老妇人蓦然回首前尘往事,线索极多而笔意极简,以小搏大,很是不易。而林的写实功力、尤令人惊喜。后者写都会雅痞百难排遣的中年心事,是林“老灵魂”哲学的最佳演出,两作紧扣睡与醒、成长与衰老、繁华与虚空的主题,各有深刻诠释,是林现阶段的佳作。

而两作的时空差距,也恰巧点出林创作上的盲点。哪怕人生世事如何昙花一现,八旬老妇的惊梦与30岁《沉睡者》的入梦到底还是不同。年纪未必代表智慧与经验,但50年的生命,一履一痕,又岂是唯恐老不将至的“老灵魂”所能尽知尽详?而这广阔的时间之海,如何渡我们由此岸到彼岸,正是值得林俊颖细加琢磨的方向。

——一九九四年

也是烬余录
——评林俊颖《焚烧创世纪》与《日出在远方》

> 我开始搜集故事，从别人的故事里燃烧重生，仿佛心灵的吸血鬼。
>
> ——林俊颖《焚烧创世纪》

初次看到林俊颖的小说，是在80年代的末期。一篇《大暑》，写尽一个家族败落、世态炎凉的故事，一段被辜负的少年成长岁月。林俊颖观人睹物，细腻敏锐，行文则典丽婉转，不由人不想到张爱玲的流风遗绪。林曾出入朱天文等组成的三三集刊后期活动，又有中文系的师承背景，想来对他的创作必有影响。但比起张爱玲世故尖诮的一面，林毋宁阴郁感伤得多。

林俊颖已有两部短篇小说集出版：《大暑》及《是谁在唱歌》。他的故事多描述时移事往的无奈，异国行旅的孤寂，或是种种爱欲追求的无偿。横贯其间的，是他对刹那繁华的执迷，以及繁华褪尽后的低回失落。这两种写作姿态其实相互为用，形成一种逻辑循环。在林俊颖最好的作品里，他能对"姹紫嫣红"与"断井残垣"一体两面

的浮世教训，善加演述，但在另一方面，他也容易陷入一种感时伤逝的窠臼，陈陈相因，不知伊于胡底。90年代以来，由朱天心等作家领军的“老灵魂”行列，林俊颖也不妨算上一个。老灵魂生年不满半百，常怀千岁之忧。她（他）们正当盛年，却仿佛已看透生命的无常，色相的恍惚。她（他）殷殷为将来作打算，不是未雨绸缪，而是要“预知死亡纪事”。不知死，焉知生？世纪末作家对“大限”的遐思，真是莫此为甚。

朱天心旗下的正宗老灵魂现身说法，口燥唇干。相形之下，林俊颖的人物空有一腔心事，但谁能与付？林早期的作品，总有欲言又止的感觉。到了《焚烧创世纪》，才算有所突破。他的努力未必克竟全功，但至少为他的创作视景提供了一些转圜余地。这本小说集搜有一个中篇《焚烧创世纪》，讲的是群台北雅痞同性恋的故事；两个短篇，《红鸾》写一个年届摽梅女子的待嫁心事，《父荫》写儿子与父亲间的微妙亲情。这三篇作品看起来各有所为而为，但合而观之，竟能相互指涉，因而使林俊颖的小说天地，陡然有了纵深。

以长度及内容的复杂度而言，《焚烧创世纪》显然是林俊颖的主力作品。故事中的叙述者周旋于一群同志朋友间，每人都有不堪回首的往事。但只要一息尚存，他们仍像飞蛾扑火般的舍身寻爱。我们于是看到流连在戏院酒吧的游魂，奢求片刻苟欢；情场浪子与有妇之夫旅途邂逅，恋奸情热；新公园的青春杀手奉母命娶妻生子，毁却半生“英名”；浪迹天涯的伤心人屡试露水姻缘，却是难忘旧情。这些人纵情声色，因为他们知道除此之外，一切的爱欲终归徒然。他们或是所遇非人，或是相见恨晚。但就算是称心如意又能怎样？他们的爱恋仍是法理以外的禁忌，礼教诅咒的孽缘。

面对不以生殖为目的的性爱，没有宗法基础的姻缘，林俊颖看到了情欲最华丽的浪费，最徒然的张罗。吊诡的是，他（或叙述者）

满腔幽怨，却化为精致哀艳的辞藻，排闼而来。林再次证明了文字不能完成欲望，而只能铭刻欲望的失落。但识者不禁要问，在90年代末期还作这样的铺陈，岂非慢了一步？自白先勇的《孽子》以来，十年间台湾的同志文学花繁叶茂。论前卫，纪大伟、洪凌的酷儿科幻语不惊人死不休；论决绝，邱妙津以死亡见证同志书写的终极困境或解脱。而朱天文的《荒人手记》借题发挥，写出个耽美创作寓言；吴继文的《世纪末少年爱读本》则由色入空，试由佛家角度超拔禁色幽灵。《焚烧创世纪》尽管有再多的奇文妙句，难掩性意识形态的画地自限。以路数而言，林俊颖近于白先勇与朱天文。他散文集《日出在远方》中的白先勇论，对白的剖析想来感同身受。而藉着“三三”的关系，他于朱天文总似亦步亦趋。《焚》几乎是朱的《肉身菩萨》加《世纪末的华丽》延伸版。但林缺乏朱那般坚定的胡（兰成）派信念，这使他的作品再怎样的雕琢，也达不到《荒人手记》那样的形式奇观。

但我以为《焚烧创世纪》毕竟别有所获。小说记述同志间的爱欲纠缠，固足以让人触目惊心，而与此平行，林俊颖又发展另一情节主线，让叙事者娓娓托出家族情事——这才是独树一帜的安排。小说以叙事者的祖母念念要为亡夫捡骨开始，再遥记祖母为她父亲捡骨的回忆。死亡的阴影从头劈下。但叙事者明白父祖一辈视老去、死亡如归，“因为他们遵行数千年来文明社会的基本法则，结婚生育，老去。用其精血在人世间搭筑起网络，辐射出去，终而稳居宗族之长。”生老病死、宗嗣繁衍，就算是面对大限，父祖们自有一份安详。而叙事者和他的同志们被摈斥在外。他们孤寂少欢，不只是因为真爱难求，更因为他们是男性宗法文明国度的逐客。

林俊颖在散文集《日出在远方》中也提到祖父及捡骨等情景，对此经历显然深有感触。循此《焚烧创世纪》里更穿插家族中男性

成员的盛衰起落：浪荡不羁的舅父、英年早逝的姨父、一生困顿的祖父，还有那似近实远的父亲。这些男性父执是林的叙事者思之念之的对象，但他们的溃败也注解一个男权社会的倾颓。到了叙事者一代，“性”趣认同成了最终的打击或惩罚：对父系社会有什么比绝子绝孙更残酷的诅咒？激进同志论者对此要不以为然了。但在林俊颖的构想中，父系家族死生事大，恰与同志们没有明天的生活，形成尖锐冲突。

现代中国小说写父子关系的原本不多，而且往往附会到反抗父权的五四模式上。即使白先勇写《孽子》也不能免俗。《焚烧创世纪》也探讨父子恩怨，但林俊颖并不将冲突戏剧化。恰相反的，他的短篇小说《父荫》写成年的儿子对父亲的孺慕之情，细腻动人。两代的隔阂必然存在，但作为人子，叙述者毋宁是包容多于挑衅，他似乎要以自身无可告人的感情折磨，偿赎千百代父祖的威权。他是（男性）原罪最后的牺牲。

这样的读法已隐约有宗教涵义。证诸《焚烧创世纪》的题目，林或真意即在此？太初鸿蒙，天父创造了一男一女，是为人伦之始。创世纪的电光石火，肇始了生命秩序。然而好景不长，亚当与夏娃终要被逐出伊甸，堕入生老病死的轮回。那么同志呢？莫非他们从来就是伊甸之外的逆子，轮回也不能救赎的幽魂？焚烧创世纪，背叛天上的与人间的父吧。然而就算在所多玛城毁灭前夕，在最淫猥的暗巷中，午夜梦回，是否仍传来孽子荒人思父恋父的哭声？这是林俊颖用心所在吧。可惜他为德不卒，小说的下半部整个父与子线索越来越弱，终于不了了之。

我们当然可以说林俊颖在经营小说结构上，有了瑕疵。借着代筹，我以为《父荫》及《红鸾》原都可融入《焚烧创世纪》里，形成一个更精致的叙述。尤其《红鸾》写一个女性与母系家族间的紧张关系，真是个现成的女性对比情节。但《焚烧创世纪》不能写完或写

出，那父祖与人子的症结。不仅此也，我们细读全作，会发现在描写同志情史的部分，叙述者只权充听众，不能行动，也不能介入他人的行动。受过感情创伤的他只能听录、誊写别人的故事。恰与朱天文的荒人“我写故我在”的姿态相对，林的叙事者讪讪的说：我听故我在。

听什么呢？“故”事，死去的事，虚构的事，上不了男性中心历史和家谱的事。林自谓是吸血鬼，以故事为生，信然，但从心理分析的角度，这里还有文章可以发挥。在父权论述的阴影下，林俊颖的孽子故事只能是转手的，他人的故事。而他想要讲的父亲故事终于讲不清也讲不完全。作为叙事者，他其实并不推动故事的起承转合，而是喃喃地重复一段又一段听来的、大同小异的禁色传奇。这种重复的叙述机制可以引涉到心理的创伤（trauma），那因由始原（创世纪？）缺憾即留下的创伤。藉着说故事，叙事者延宕、规避回到自己创伤的原点；藉着父系的语言仪式，他向父权招供输诚，但种种伪托示好的话语终于愈趋暗弱，最后不知所云。

前此我说林俊颖的小说耽于感伤，这不只是印象式评语。感伤（melancholia）也是他写作的症结。小说中的我曾患“轻度忧郁症……闻花不香，啖食无味，困坐书桌前终日写不出一个字”。感伤的背后是欲望的挫折与位移。有感伤倾向的人不能或不敢指陈欲望的对象，并将这一对象的失落折射到自己身上，形成自怨自艾的症结。佛洛依德把它放在恋母恨父情结的不得纾解上。我们不妨将此挪为己用，就《焚烧创世纪》的例子看小说叙事者既恋父又恨父的焦虑，以及无以排解的自怜及自嘲。在这一方面，散文《儿童相见不相识》成了一篇最意外的证词，林在这篇仿张爱玲的散文中，冷眼旁观一个小家庭行止，其实无意中吐露了许多心事。林不能亲近小孩，因为那是他（或叙述者）不想占据，却也不敢丢掉的位置——父系阴影下人子的位置。

再回到张爱玲，我们知道《创世纪》也是张一个未完中篇的题目。半个世纪前张以特有的女性笔触，开拓了自己的文学天地。《创世纪》未完，却有太多后之来者风行景从，林俊颖只是其中之一。而这回他要“焚烧”创世纪，他的焚烧是玉石俱焚，还是浴火重生？火在世纪末焚烧，让所有的欲望文字灰飞烟灭，还是让文字欲望死灰复燃？我于是又联想到了张爱玲的《烬余录》。那也是个浩劫余生的故事。所有的文明礼法，在战火中可以一夕荡然无存，张爱玲在废墟中却有着异常（病态？）的欢快。历史退位的时分，唯有张爱玲话家常般的数说一段段故事。反正是都要化为灰烬的，一种颓废自恋的阴柔声音幽幽说着。而轻轻一吹，那灰烬播散到处都是，几十年后还是迷糊了林俊颖的眼睛。在爱滋战争的阴影中，他试着写另一种烬余录。

不同的是，张爱玲参差对照，总有她的底子——她对上海及香港的爱恋。林俊颖的小说还看不出任何可以依违的背景。台北于他阴湿而腐烂，而他一系列有关香港的散文浮光掠影，实在辜负了这座城市的风华。林对纽约情有独钟（见《纽约·纽约》），虽然只是过客，将来不妨再多向其汲取灵感。回到“像烧夷弹爆发辐射”后的台北，林俊颖将何去何从？只有写吧。他自比春秋霸王的宠臣竖刁与易牙，前者自宫后者烹子以求荣。写作是一种艰难的行业，充满自毁与绝后的致命诱惑。

但何必是竖刁与易牙？多年前奚淞曾写下《封神榜里的哪吒》。故事新编，哪吒是那个不见容父权的叛逆人子，他在水中狎戏，误杀了龙王之子，于是割肉还父，移骨报母，此身竟自销亡。但是故事并不就此打住。哪吒然后藉着莲花重生了，创世纪以来的孽债于焉暂告一段落。

——一九九七年

（后记：追逐林俊颖风格的读者，应该看他的新作《爱人五衰》（千禧国际文化：2000）；他不只写颓废，也写出了一种阴毒之气——作家比以前更成熟了，还是更忧伤了？）

[General Information]
书名=落地麦子不死：张爱玲与“张派”传人
作者=王德威著
页数=223
石头